T A B O R S K A

Plik jest zabezpieczony znakiem wodnym

Agnieszka Taborska

Spiskowcy wyobraźni

Surrealizm

słowo/obraz terytoria

Spis treści

section

Dedykacja

Wstęp

Tematy

Bezwartościowe skarby Paula Eluarda

Amour fou

Straszne życie budzika albo czterdzieści lat śmiechu ze świata

Między snem a jawą: fotografia surrealistyczna

Czy surrealistyczna muza była brunetką?

Paryż, czyli w pogoni za tajemnicą. Fantazje filmowe. Miłosna topografia surrealistycznego Paryża

Dusza od żelazka albo czy przedmiot może mieć duszę?

Kult chwili przelotnej i Wielcy Przezroczyści. Nowe mity surrealizmu

Relacje szaleństwa

Czy samobójstwo jest rozwiązaniem? Surrealiści wobec własnej śmierci

Koniec, czyli początek. Reklama i moda po surrealizmie

Sylwetki

Magik w świętym lesie. Za siedmioma woalami, czyli Josef von Sternberg

Paryski sfinks Philippe Soupault

Zmieszczaniały komunista Luis Buñuel

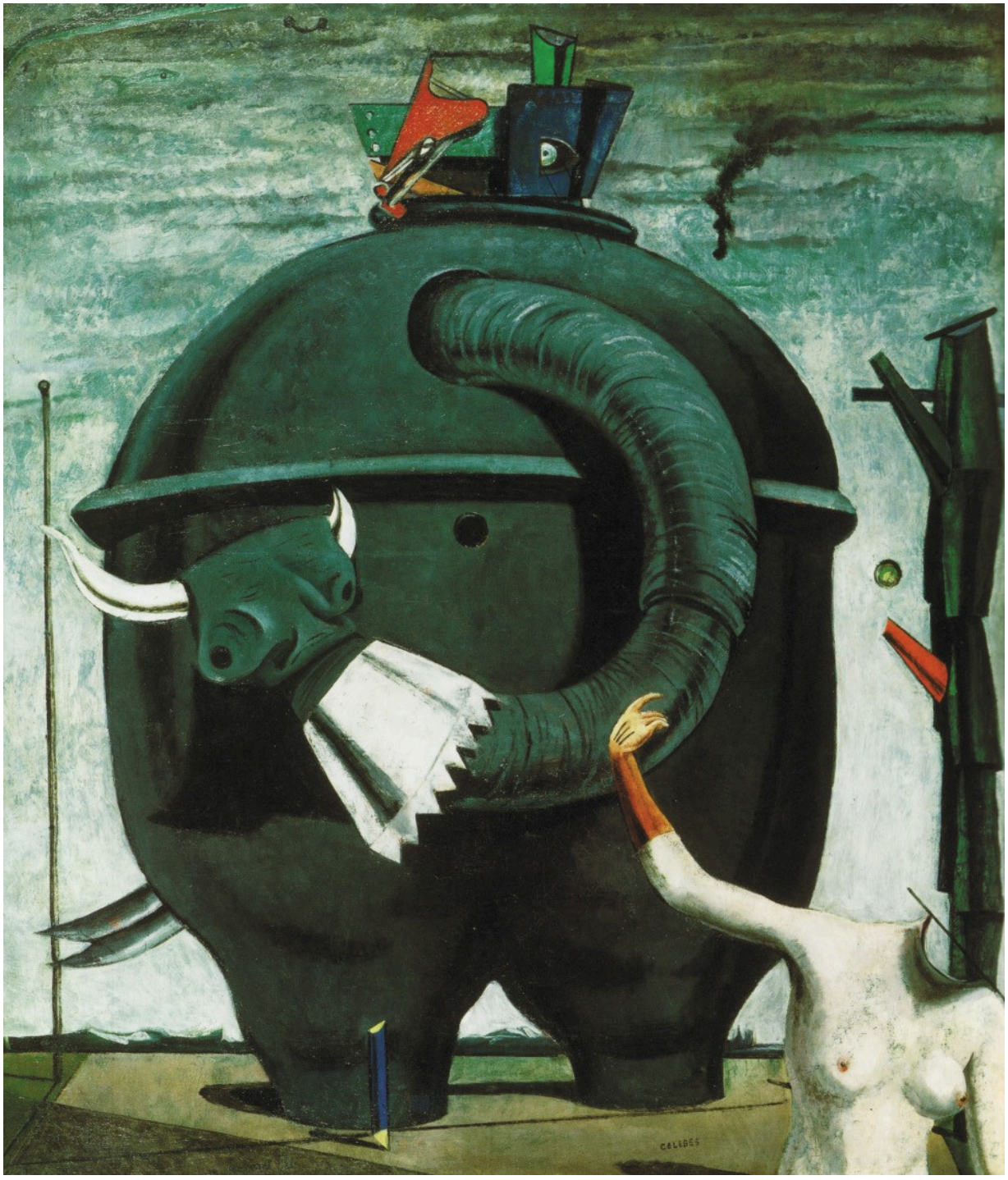
Kobieta-dziecko Gisèle Prassinos

Ostatnia surrealistka Leonora Carrington

Pozorne paradoksy Rolanda Topora

Tortem w pychę: Noël Godin

Przypisy



Max Ernst, *Słoń Celebes*, 1921

Rodzicom

Wstęp

Książka ta powstawała przez blisko dekadę. Dla badań nad surrealizmem był to okres bardzo ważny, wypełniony przełomowymi wystawami, które – „odkrywając" zapoznane artystki i artystów – zrewidowały dotychczasowe pojęcie o tym ruchu. Podróżująca w 1995 roku od Madrytu, przez düsseldorfską i wiedeńską Kunsthalle, po Weronę wystawa hiszpańskiego surrealizmu[1] odkryła przed europejską publicznością nieznane oblicza sztuki kraju, z którego wyszli Luis Buñuel, Joan Miró i Salvador Dalí. Wystawa „Surrealizm. Dwaj detektywi"[2] w Muzeum Guggenheima w 1999 roku przywróciła należne miejsce rysunkowi, kolażom i fotografii, przez historyków surrealizmu traktowanych zwykle jako media podrzędne wobec malarstwa. Pokazana wpierw w londyńskiej Tate Modern, potem w Metropolitan Museum wystawa z 2001 roku, „Surrealizm: pożądanie bez granic"[3], dowiodła wciąż wywrotowej potęgi erotyzmu Marcela Duchampa czy Hansa Bellmera (część obiektów skryto za zasłoną, zza której dochodziły chichoty zwiedzających). Rok później ekspozycja „Rewolucja Surrealistyczna"[4] w Centrum Pompidou poświęciła wiele miejsca surrealistycznym wydawnictwom i przedmiotom. Jej serce stanowiła przeniesiona w niezmienionym kształcie z mieszkania André Bretona hybrydalna kolekcja, nienaruszona od śmierci pisarza w 1966 roku. Złożyło się na nią blisko sto obiektów: obrazy i kolaże awangardowych artystów, przedmioty surrealistyczne i przedmioty znalezione, indiańskie lalki, afrykańskie maski, kolumbijskie totemy, minerały, meksykańska sztuka ludowa, dzieła mediów i szaleńców, wypchane egzotyczne ptaki pod kloszami,

sprzęty z pchlego targu. Od czasu wystawy zbiór ten, przekazany przez wdowę po Bretonie Centrum Pompidou, stanowi centrum stałej ekspozycji, wskazując, gdzie zdaniem kuratorów leży źródło wpływów na współczesnych artystów.

Wystawom towarzyszyła fala ważnych publikacji. Książka Martiki Sawin z 1995 roku *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*[5] postawiła kropkę nad „i" w trudnej debacie, w jakim stopniu francuscy surrealiści, znalazłszy się podczas wojny w Nowym Jorku, przyczynili się do narodzin ekspresjonizmu abstrakcyjnego.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły raptowny wzrost zainteresowania twórczością traktowanych dotychczas po macoszemu surrealistek. Co prawda przełomowa książka Whitney Chadwick *Women Artists and the Surrealist Movement*[6] ukazała się już w 1985 roku, a pierwsza ważna wystawa[7] odbyła w 1987 roku, ale lawina publikacji runęła dopiero kilka lat później. Wśród najważniejszych wymienić trzeba: *Surrealist Women. An International Anthology*[8], antologię *Surrealism and Women*[9], *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes* Georgiany Colvile[10], poświęconą autoportretom surrealistek książkę *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*[11]oraz analizujące podobieństwa między sztuką surrealistyczną a współczesną studium *Inverted Oddysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*[12].

Twórcze związki artystycznych par (Fridy Kahlo i Diego Rivery, Leonory Carrington i Maksa Ernsta czy Uniki Zürn i Hansa Bellmera) omówiły w połowie lat dziewięćdziesiątych dwie publikacje: *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*[13] oraz *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, and Partnership*[14]. Przedstawiając dokonania

obu stron w zmitologizowanych przez literaturę przedmiotu związkach, pokazały znane fakty w innym świetle i ujawniły rzeczy dotychczas nieznane.

Nagły wzrost zainteresowania surrealistkami dziesięć lat temu wynikał także z faktu, że kilka ważnych artystek pod koniec XX wieku zmarło. Gros surrealistów opuściło mało wówczas przejęty nimi świat w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Ich żony, modelki i przyjaciółki (a w takiej roli większość niezależnych później artystek zaczynała) były na tyle młodsze – i długowieczne – że przeżyły swoich partnerów o trzy dziesięciolecia. W 1993 roku zmarła malarka Jacqueline Lamba[15], druga żona Bretona, dla której napisał *Miłość szaloną*. W 1997 – Dora Maar[16], malarka i autorka onirycznych fotografii, w latach 1936–1945 związana z Picassem, któremu pozowała do cyklu *Kobiet płaczących*. Wystawom pokazującym twórczość zmarłych właśnie artystek towarzyszyły ekspozycje i publikacje poświęcone także innym nieżyjącym surrealistkom, teraz dopiero wzbudzającym zainteresowanie – Fridzie Kahlo, Lee Miller[17] czy Remedios Varo – oraz artystkom wciąż aktywnym, niezmiennie zaskakującym publiczność.

Przykład recepcji twórczości Fridy Kahlo jest oczywiście skrajny. W ciągu ostatnich dwudziestu lat malarka, poza Meksykiem znana jedynie wąskiemu kręgowi specjalistów, przerodziła się w meksykańską bohaterkę narodową, w swoim kraju równie wszechobecną, jak Klimt w Austrii, a na świecie spopularyzowaną nie tylko wystawami, książkami, pocztówkami, plakatami itd., ale i fabularnymi filmami[18]. Zamieszanie wywołane barwną postacią Kahlo przerasta medialny szum wokół spóźnionych „odkryć” twórczości Claude Cahun[19], Dorothei Tanning[20], Remedios Varo[21], Leonory Carrington[22]

czy Gisèle Prassinos[23] (choć Leonorze Carrington trudno odmówić podobnej barwności). Zainteresowanie tymi artystkami też jednak kazało przepisać historię surrealizmu na nowo.

Świeżemu spojrzeniu na surrealistów sprzyjają również wznowienia zapomnianych arcydzieł surrealistycznej literatury (*Ostatnich nocy paryskich* Philippe'a Soupaulta[24] czy *Twarzy muśniętej smutkiem* Gisèle Prassinos[25]) oraz nowe próby odczytania istoty ruchu: poprzez analizę dziejów przełomowych w historii wystawiennictwa surrealistycznych wystaw[26], przez badanie surrealistycznej sztuki w kontekście reakcji na politykę kolonialną Francji[27] czy przez detektywistyczne dochodzenie, tropiące wydarzenia w prywatnym życiu artystów, wywierające wpływ na ich twórczość[28].

Surrealizm widziany z początku naszego stulecia okazuje się całkiem innym ruchem, niż się wydawał kilkadziesiąt lat temu. Bogatszym, daleko bardziej złożonym, pełnym paradoksów, przygotowującym na nowe odkrycia, które zmienią może niebawem dzisiejsze spojrzenie. Mam nadzieję, że książka ta przypomni czytelnikowi dawno na polskim gruncie nieporuszane sprawy, przede wszystkim zaś wniesie nowego ducha na teren tylko pozornie obłaskawiony.

Część pierwsza *Spiskowców wyobraźni*, jest przeglądem głównych zagadnień, wokół których obracała się twórczość francuskich surrealistów: pisarzy, poetów, malarzy, reżyserów, fotografów, twórców onirycznych przedmiotów, paryskich włóczęgów, kolekcjonerów rzeczy niezwykłych, budowniczych mitologii nowoczesności. Tematyczna różnorodność esejów – od miłości szalonej do zbierania pocztówek, od filozofii wolności bezwzględnej do projektów przemienienia Łuku Triumfalnego w elegancki pisuar – odzwierciedla,

mam nadzieję, złożoność ruchu, zbyt długo zamykanego w ciasnych ramach podręczników historii sztuki. Ruchu, który bardziej niż jakikolwiek inny kierunek awangardowy inspiruje nie tylko współczesną sztukę, ale i reklamę, modę czy plakat. Gotowi uczynić z rzeczywistości wytrych pozwalający zajrzeć poza nią, surrealiści konsekwentnie realizowali swoje naczelne hasło, *Changer la vie* (zmieniać życie). *Tematy* traktują o ich obsesjach, poczuciu humoru (bądź jego braku), fascynacjach i artystycznych dokonaniach, wiodących do osiągnięcia tak niebagatelnego celu.
Wybór sylwetek jest wyborem bardziej osobistym. Nie ma wśród nich ani papieża surrealizmu – Bretona, ani najbardziej medialnego twórcy przed Warholem – Dalego. Wiele uwagi poświęcam im jednak, jak i innym istotnym osobom, w pierwszej części. Postacie, których sylwetki przedstawiam, są mi szczególnie bliskie. W twórczość Philippe'a Soupaulta, Gisèle Prassinos i Rolanda Topora miałam okazję zagłębić się w sposób najpełniejszy, na jaki pozwala jedynie praca nad przekładem. Filmy Josefa von Sternberga i Luisa Buñuela przez lata pokazywałam i omawiałam ze studentami. Leonorę Carrington i Gisèle Prassinos poznałam. Z Rolandem Toporem miałam szczęście spotykać się wielokrotnie.

Pozostaje mi podziękować redakcji „Kwartalnika Filmowego" oraz organizatorom dorocznych gdańskich konferencji (Stowarzyszeniu Pisarzy Polskich i wydawnictwu słowo/obraz terytoria) za zachętę do napisania niektórych tekstów. Dziękuję Georgianie M. M. Colvile, Annie Richard, Frantzowi Vaillant za ważne lektury. Marii Poprzęckiej i Józefowi Kwaterce za życzliwość. Wydawcy za entuzjazm wobec projektu. Moim studentom za inspirujące pytania. Rhode Island School of Design za udzielenie mi urlopu naukowego na

redakcję książki. Marcinowi Giżyckiemu za bezcenną pomoc techniczną. Janowi Švankmajerowi, jednemu z ostatnich żyjących surrealistów, twórcy niezapomnianych *Spiskowców rozkoszy*, zawdzięczam pomysł tytułu.

Tematy

Bezwartościowe skarby Paula Eluarda

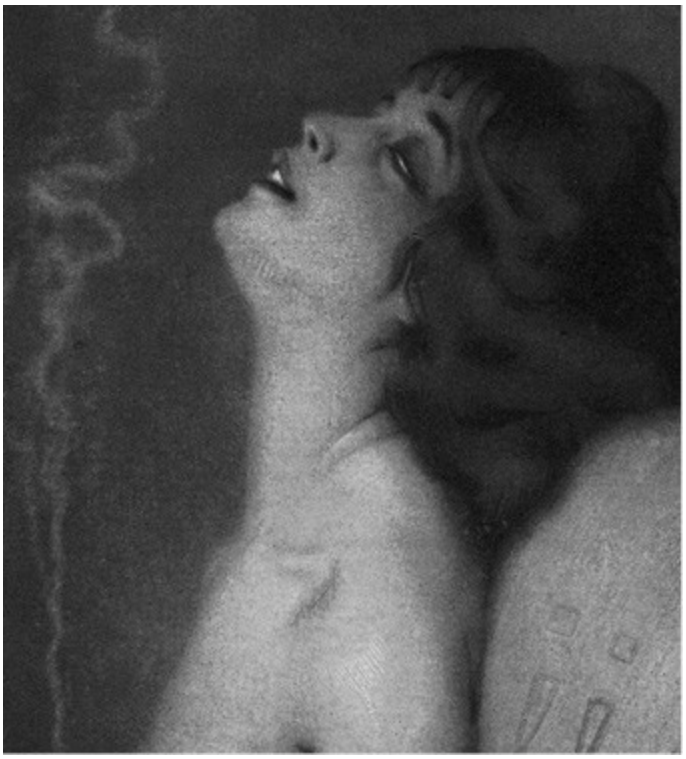
Zygmunt Freud odkrywa libido[1]

Najbardziej wizyjnym fragmentem *Wieśniaka paryskiego* jest opis magicznie ożywionej witryny sklepu z laskami. Spędziwszy wieczór w Petit Grillon na bezskutecznym oczekiwaniu umówionej osoby, Aragon wychodzi wreszcie z kawiarni, by znaleźć się w pustym o tej porze królestwie przechodniów, „ludzkim akwarium", „laboratorium rozkoszy", „wielkiej trumnie ze szkła", jednym słowem – w pasażu. Odurzony alkoholem – który zamawiał co kwadrans, chcąc usprawiedliwić swoją długą obecność w lokalu – wyrusza w podróż wyobraźni:

„Jakież było moje zaskoczenie, kiedy przywabiony jakimś machinalnym i monotonnym szumem, który dobiegał z witryny sprzedawcy lasek, spostrzegłem, że wystawa ta skąpana jest w zielonkawym świetle, jak gdyby podmorskim, o niewidzialnym źródle. […] musiałem przyznać w duchu, że choć laski mogłyby w końcu posiadać świetlne własności mieszkanek morza, to przecież wyjaśnienie fizyczne nie jest w stanie wytłumaczyć tego nadprzyrodzonego blasku, a przede wszystkim szumu, który głucho wypełniał sklepienie. Rozpoznałem go: był to dźwięk wydawany przez muszle, który nie przestaje zadziwiać poetów i gwiazdy kina. Pełne morze w Pasażu Opery. Laski kołysały się łagodnie jak porosty morskie. Nie odzyskałem jeszcze zmysłów po tym oczarowaniu, kiedy dostrzegłem płynącą postać, która prześlizgiwała się pomiędzy kondygnacjami wystawy. Była nieco mniejsza od kobiety normalnego wzrostu, ale nie sprawiała bynajmniej wrażenia karlicy. Jej nikłe rozmiary zda-

wały się raczej wynikać z oddalenia, a przecież zjawa ta poruszała się tuż za szybą. Jej włosy były rozpuszczone i palce zaciskały się chwilami na laskach. Osądziłem, że mam przed sobą syrenę w najbardziej konwencjonalnym znaczeniu słowa, gdyż wydawało mi się, że to zachwycające widmo, nagie aż do bardzo nisko noszonego pasa, miało u dołu szatę z metalu albo z łusek, a może z płatków różanych, ale zwróciwszy uwagę na kołysania, które wynosiły ją ku smugom powietrza, poznałem nagle tę osobę, pomimo stężałych jej rysów i malującego się na twarzy zagubienia”[2].

1. *Pokusa*, pocztówka niemiecka z ok. 1918 roku



2. *Lélie, palaczka opium,* pocztówka Raphaëla Kirchnera

Rozpoznawszy w syrenie niemiecką prostytutkę Lisel, Aragon próbuje przyciągnąć jej uwagę. Witrynę ogarniają jednak wówczas konwulsje, blask gaśnie, cichnie szum morza i śpiew zjawy. Posłaniec świata logiki, dozorca, wygania poetę z pasażu. Nazajutrz jedynym śladem nocnych wypadków jest leżąca na sąsiedniej wystawie rozbita fajka w kształcie syreny.

Wizja podwodnych czarów w paryskiej witrynie przywodzi na myśl poetykę wiktoriańskich pocztówek. Tak jak pocztówki pasaże były dla pokolenia surrealistów wielbioną pozostałością *belle époque*. W wiek XX weszły naznaczone patyną minionych czasów, gdy nieświadomi bliskości światowych wojen przechodnie spacerowali pod szklanymi dachami, odpoczywając w kawiarniach, gdzie przyglądali się innym miejskim włóczęgom i pisali pocztowe kartki.

Główną cechą pasaży i pocztówek była staroświecka teatralność. I pasaże, i pocztówki dostarczały surrealistom tego, czego zawzięcie szukali: nastroju.

Kolaż Ernsta z książki *La femme 100 têtes* (Stugłowa kobieta, 1929) mógłby posłużyć za nieco zmodyfikowaną ilustrację do „morskiej" sceny *Wieśniaka paryskiego*. W akwarium, ustawionym na pokrytym draperią podium, przyklękła kobieca postać, której bransolety, naszyjnik i opaska na biodrach wskazują na przynależność do jakiegoś prymitywnego plemienia. Wstydliwie zasłania sobie piersi, jakby brak tlenu nie zmniejszał pruderii. Wokół, niezaskoczone jej obecnością, pływają ryby. Przy akwarium stoi ubrany mężczyzna. Widoczna w dali sylwetka drugiego dżentelmena sugeruje obecność innych voyeurów, spacerujących wśród wystawionych na pokaz szklanych gablot.

Surrealiści ze szczególnym upodobaniem fantazjowali na temat życia podwodnego. O fantastycznej florze i faunie traktuje *Rozpuszczalna ryba* Bretona, opublikowana wraz z pierwszym *Manifestem*. Jedna z najbardziej poetyckich scen *Ostatnich nocy paryskich* Philippe'a Soupaulta dzieje się w sztucznej grocie Akwarium parku Trocadéro. W *Miłości szalonej* Breton z wiedzą botanika pisze o skamieniałych fontannach oraz „bukietach koralowców i madrepor ofiarowywanych przez morskie głębiny. Świat nieożywiony jest tu o krok od ożywionego, tak że wyobraźnia może bawić się w nieskończoność mineralnymi formami […]"[3]. Być może *Miłość szalona* nie powstałaby, gdyby jej muza, malarka Jacqueline Lamba nie zarabiała w teatrze rewiowym tańczeniem nago pod wodą, co od pierwszego spotkania rozbudziło zmysły Bretona. Do końca trwania związku z Jacqueline widział ją głównie w roli podwodnej zjawy. Barwna po-

stać Paryża tamtych lat, malarz Leonard Foujita, wytatuował syrenę na udzie swojej żony, Youki, którą poeta Robert Desnos – gdy została z kolei jego żoną – nazywał syreną w wierszach. Pod postacią syreny przedstawiała się także Nadja. Kolaże Ernsta z książki *Une semaine de bonté ou sept éléments capitaux* (Tydzień dobroci lub siedem żywiołów głównych, 1933) pokazują, obok innych kataklizmów, wzburzone fale zalewające mieszczańskie wnętrza.

STAJ
75
LA PERLE

3. *Perła*, pocztówka francuska

Fascynację morskim dnem przeżywał przed surrealistami wiek XIX, a ściślej jego druga połowa, czasy pierwszych poważnych głębinowych odkryć. Egzotyczna podmorska flora i fauna stały się nagle dostępne siedzącym w domu mieszczuchom. Co więcej, zaczęły spełniać funkcję nieodzownej części wiktoriańskiego *decorum*. W każdym eleganckim mieszkaniu pojawiło się akwarium, gazety wypełniały porady, jak się nimi zajmować, a miasta budowały akwaria publiczne, ściągające widzów z równym powodzeniem, jak panoramy czy wystawy światowe. Wielką popularnością cieszyły się też pokazywane w cyrkowych gablotach syreny, produkowane najczęściej w Japonii z połączonych rybich i małpich szkieletów. Dziwaczne te hybrydy – których zdjęcia trafiały niekiedy na pocztówki – bywały opatrzone uwierzytelniającą ich autentyczność historią złowienia. Wiara w syreny była zresztą na tyle powszechna, że jeszcze na początku XIX wieku hiszpańscy marynarze składali przysięgę, że nie będą z nimi uprawiać seksu[4]. W sztuce i literaturze wiedza mieszała się z fantazją, niczym w podwodnych przygodach kapitana Nemo z *Dwudziestu tysięcy mil podmorskiej żeglugi* Jules'a Verne'a (które wiele lat później zainspirowały oceaniczne wizje w surrealistycznym filmie Karela Zemana *Diabelski wynalazek*).

Podobne tematy mnożyły się na pocztówkach, gdzie jeziora, rzeki i morza zwiastowały zwykle kobiecą obecność tańczących rusałek, żeńskich centaurów, czyhających na statek syren czy dam w kapeluszach z wodorostów, spacerujących po dnie morza wśród anemonów. Surrealistycznym refrenem tamtych fantazji stały się w 1939 roku wyreżyserowane przez Dalego – a zrobione przez Horsta P. Horsta, George'a Platta Lynesa i Murraya Kormana – zdjęcia na-

gich modelek, przybranych homarami, węgorzami oraz muszlami ostryg i małży. Podmalowane przez mistrza – który modelki „ubrał" w fantastyczne kostiumy kąpielowe, zmieniając im niekiedy nogi w płetwy – przywodzą na myśl wiktoriańskie pocztówki, dosmaczone dalijskim sadoerotyzmem.

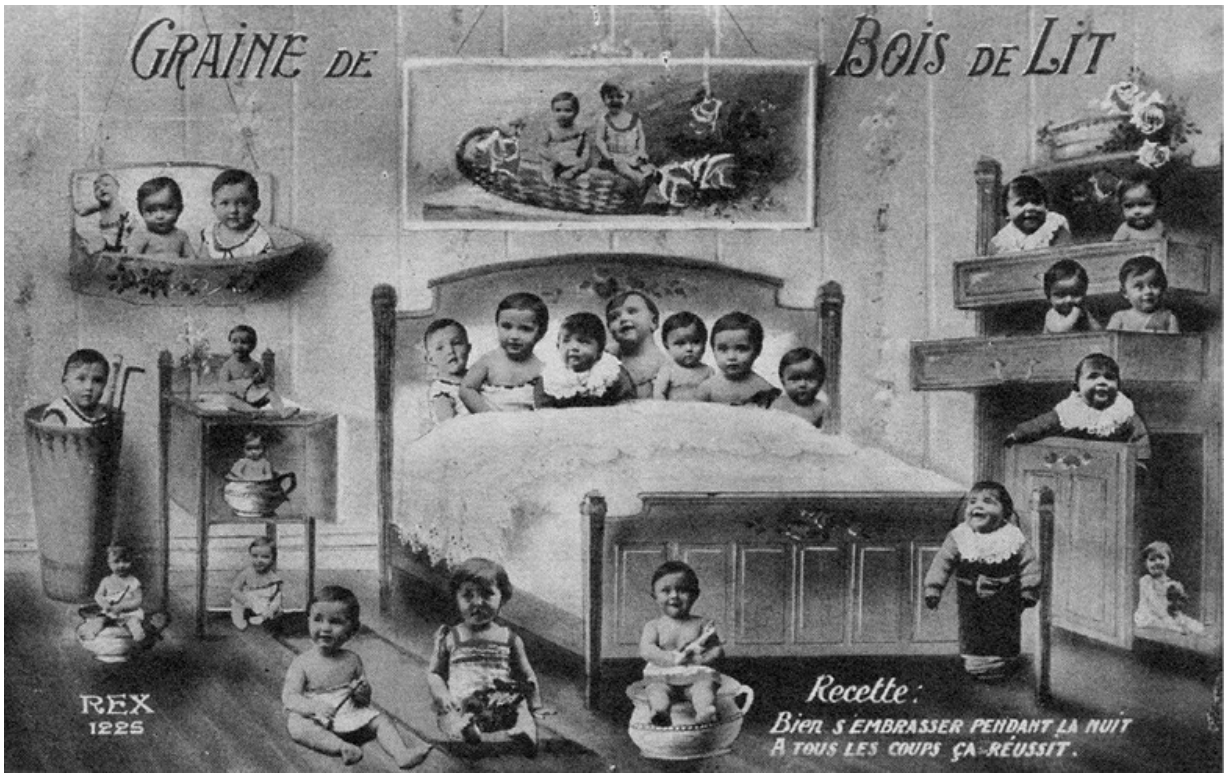
Dadaiści i surrealiści byli rówieśnikami pocztówek, przeżywających złoty okres na początku nowego stulecia. Zdegustowani światem, którego najnowszym dokonaniem była pierwsza wojna światowa, zbuntowani potomkowie *belle époque* szukali ucieczki w absurdzie. W pocztówkach znaleźli nie tylko absurd, ale i poetycki nastrój, ukrytą symbolikę i drogie im secesyjne formy, rysowane przez takich mistrzów portretów eterycznych dam, jak ulubiony przez Bretona Raphaël Kirchner. Zafascynowani tą niską sztuką, podążali drogą wytyczoną przez Arthura Rimbauda, który w *Sezonie w piekle* opisywał swoje upodobanie do „nieestetycznych" wytworów kultury popularnej oraz wyłączonych z obiegu ramotek: „Lubiłem idiotyczne obrazy, zdobione nadproża, dekoracje, namioty linoskoczków, szyldy, jarmarczne malowanki: niemodną literaturę, łacinę kościelną, erotyczne książki nie liczące się z ortografią, romanse naszych dziadków, baśnie czarodziejskie, książeczki dla dzieci, stare opery, niedorzeczne refreny, naiwne rytmy"[5].

Pocztówki szybko przedostały się na karty surrealistycznej literatury. W *Nadji* – kupione od wędrownego handlarza podczas włóczęgi po Paryżu – dodały tajemniczości opisom magicznego miasta. To właśnie na pocztówce Nadja narysowała swój symboliczny autoportret. W 1940 roku Breton zadedykował Benjaminowi Péretowi wiersz *Carte postale* (Pocztówka)[6]. W *Wieśniaku paryskim* Aragon porównał architekturę Pasażu Opery do znanego mu z widokówki

weneckiego Mostu Westchnień[7]. Wspomniał też mieszczącą się w Pasażu firmę, dostarczającą korespondencję opatrzoną znaczkami i stemplami z dowolnego, wybranego przez nadawcę miejsca na ziemi. Firma taka miała rację bytu w epoce, gdy życie w mieszczańskich salonach skupiało się wokół stolika z albumami otrzymanych przez państwa domu kartek. Aragon złożył też hołd filatelistyce, kształtującej poetyckie wyobrażenia o świecie: „O filatelio, filatelistyko, jak niezwykłą jesteś boginią i trochę szaloną wróżką, ty biorąca za rękę dziecko, które wychodzi z zaczarowanego lasu, gdzie zasnęli wreszcie obok siebie Tomcio Paluch, Niebieski Ptak, Wilk i Czerwony Kapturek, ty, ilustrująca wówczas Jules'a Verne'a i przenosząca przez morza na swych kolorowych skrzydłach motylich serca najmniej nawet przygotowane do podróży"[8].

W podobnie nostalgiczną zadumę nad pocztówkami i filatelistyką wpadł dwa lata po ukazaniu się *Wieśniaka paryskiego* Walter Benjamin w *Ulicy jednokierunkowej*. „Znaczki to wizytówki, które wielkie państwa zostawiają w pokoju dziecinnym"[9] – pisał w szkicu *Sklep filatelistyczny*. „Czasem spotyka się je [znaczki] na widokówkach i wtedy nie wiadomo, czy należy je oderwać, czy też zachować pocztówkę taką, jaka jest, niczym karta starego mistrza, która po obu stronach, z przodu i z tyłu, zawiera dwa różne, równie cenne rysunki?"[10].

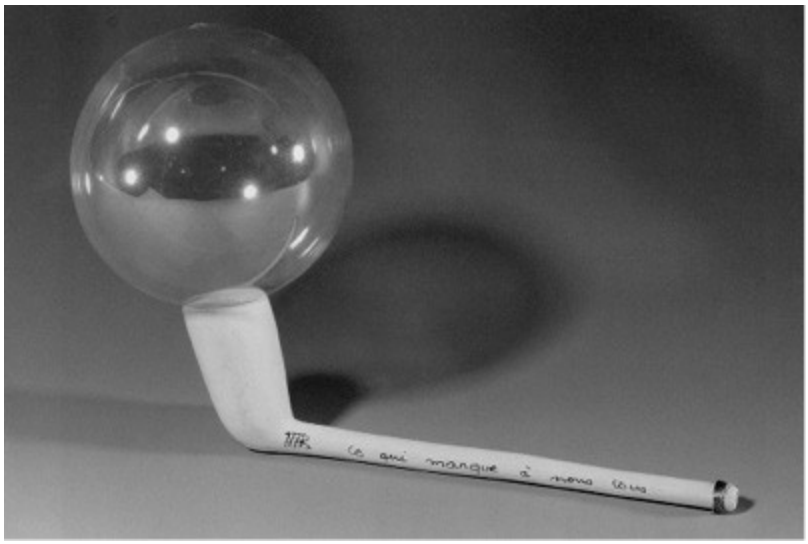
Breton szukał zapowiedzi spotkania z Piękną Nieznajomą wszędzie, także na pocztowych kartach. W *Naczyniach połączonych* wspomniał swój i Eluarda zwyczaj zbierania starych pocztówek. Szczególnie zapadł mu w pamięć obrazek pary w omnibusie, przywołujący wspomnienie fascynacji towarzyszką codziennych podróży do gimnazjum[11].



4. Pocztówka zreprodukowana w książce Ghérasima Luki *Bierny wampir*

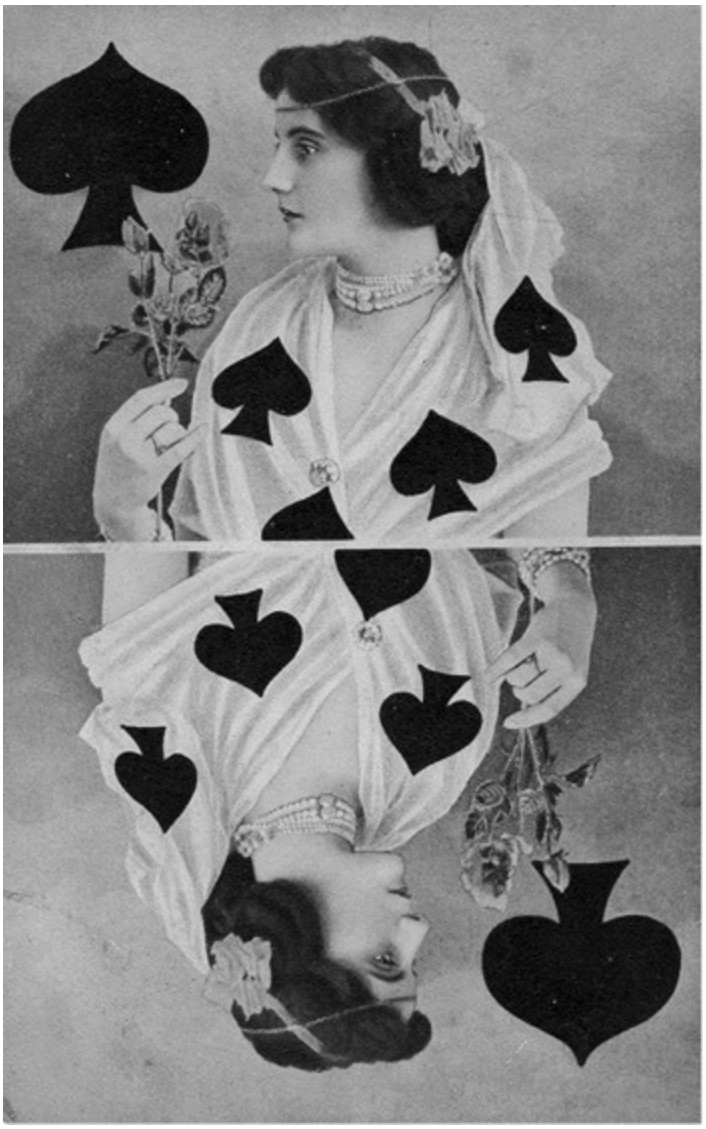
W *Moim sekretnym życiu* Dalí włączył pocztówki do dalijskich obsesji, to siebie, to Galę widząc w roli pocztówkowych postaci oraz odnajdując na przypadkowych kartkach ilustracje paranoicznych wizji: „Byłem pretensjonalny i nie mogłem się pozbyć niepokojącego obrazu z karty pocztowej przedstawiającego nagą damę obwieszoną biżuterią, w przepysznym kapeluszu leżącą u moich brudnych stóp”[12]. „Choroba tak ją wydelikaciła, że wydawała się jedną z wróżek rysowanych przez Raphaëla Kirchnera, które zdają się umierać z wyczerpania powąchawszy ogromną gardenię”[13]. „Później, w roku 1936, myszkując w sklepie przy rue de Seine, pośród setek widokówek znalazłem jedną przedstawiającą dokładnie moją wizję: kobietę z obnażonym ramieniem podnoszącą do ust filiżankę”[14]. Najbardziej jednak niezwykłą opowieść snuje pod koniec książki,

opisując przygodę w Rzymie w przededniu wojny. W muzeum w Villa Giulia spotyka Gretę Garbo, o której wie, że podróżuje właśnie po Włoszech. Ku jego zdumieniu gwiazda uśmiecha się doń i rusza za nim na Piazza Venezia, gdzie przemawia Mussolini. Tam wznosi rękę w faszystowskim pozdrowieniu, po czym nad głowami tłumu pokazuje Dalemu rzymskie widokówki, wśród których zapodziała się pocztówka erotyczna. Dopiero wówczas roztargniony artysta rozumie swoją pomyłkę: nieznajoma to sfotografowana na kartce kobieta, przyjaciółka jego modela, od którego dowiedziała się, że Dalí zbiera erotyczne obrazki.

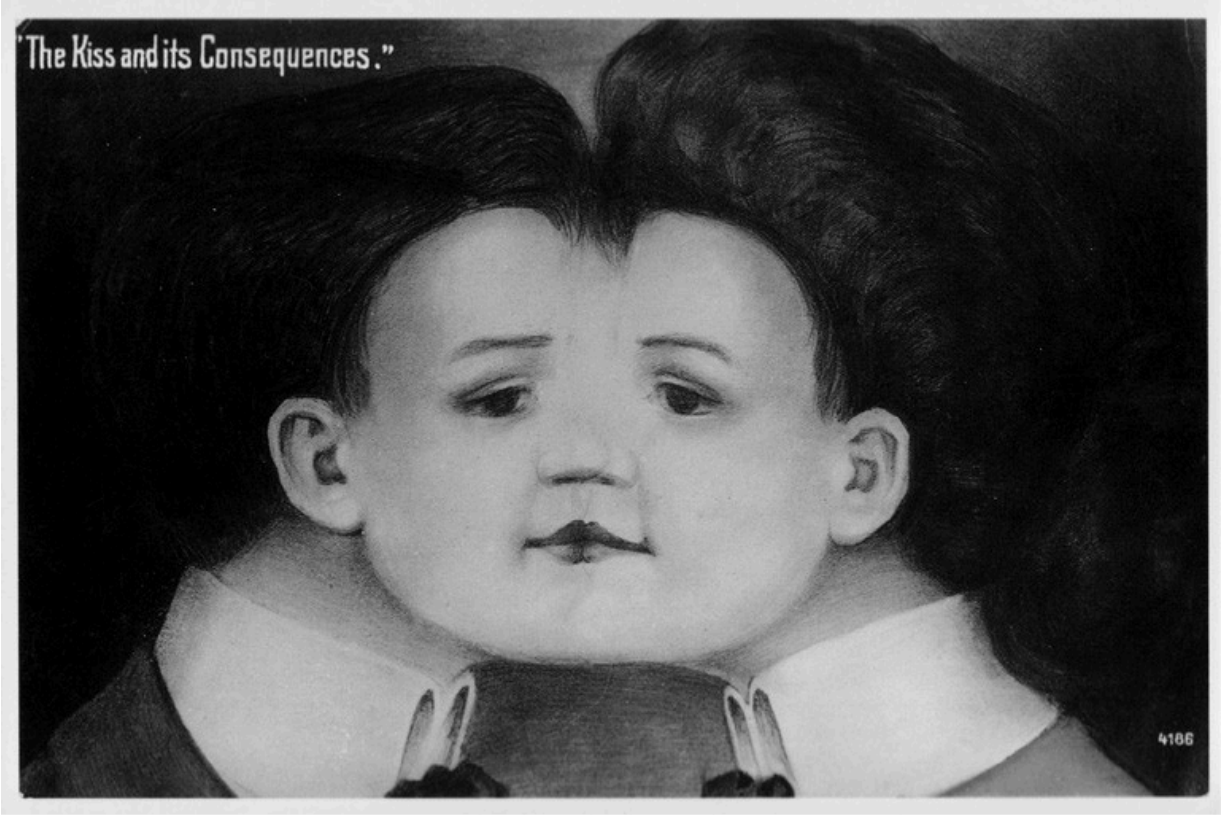


5. Man Ray, *To, czego brakuje nam wszystkim*, 1935

6. Pocztówka



7. Angielska pocztówka



8. *Pocałunek i jego konsekwencje*, pocztówka, ok. 1910

Historia ta przywodzi na myśl scenę z *Widma wolności* Buñuela, powstałego dwadzieścia dwa lata po ukazaniu się *Mojego sekretnego życia*. Para mieszczuchów ze zgorszeniem ogląda w niej paryskie widokówki, w fotografiach Opery czy kolumny Vendôme odczytując pornograficzne treści. Podobieństwa między tymi epizodami świadczą o dwóch rzeczach: że pocztówkowe fantazje nie były obce i Buñuelowi oraz że związki między współtwórcami *Psa andaluzyjskiego* trwały może dłużej, niż się zwykło sądzić.

Jako rzecz niezwykła, sprzyjająca wymianie między światem zewnętrznym a wewnętrznym, pocztówka została przedstawiona w powieści rumuńskiego surrealisty Ghérasima Luki, *Le vampir passif* (Bierny wampir), napisanej po francusku i wydanej w 1945 roku.

Całkowicie oddany władzy rzeczy narrator opowiada o „zgubnym spotkaniu przedmiotów", posługujących się nim i jego ukochaną niczym pogrążonymi w lunatycznym śnie automatami. Déline daje mu pocztówkę znalezioną tego samego popołudnia u któregoś ze znajomych. Jest to jeden z owych popularnych na początku wieku obrazków, ilustrujących rozkosze i horror rodzicielstwa. Wypisanej u dołu „recepcie": „Serdeczne uściski conocne przynoszą wyniki widoczne" odpowiada ilustracja jej skuteczności: z łóżka, kredensu, nocnej szafki, stojaka na parasole wyziera dwadzieścioro siedmioro dzieci. „[…] przedmiot ofiarowany przez Déline chce mi coś powiedzieć, lecz moje wysiłki, by wśród tylu szeptów odczytać szyfr, spełzają na niczym"[15]. Raz jeszcze narrator znajduje dowód na istnienie przypadku obiektywnego, ze zdumieniem przeczytawszy na odwrocie zaproszenie do Paryża, podpisane przez niejakiego Hérolda[16]. Reprodukcja pocztówki zamyka cykl osiemnastu zdjęć onirycznych przedmiotów, wokół których toczy się akcja tej dziwnej książki.

Surrealiści lubili wysyłać sobie pocztówki, które wybierali starannie, dbając o związki między rysunkiem a tekstem na odwrocie (Dalí na przykład co roku posyłał Picassowi pocztówkę z przysłowiem: „W lipcu ani kobiety, ani ślimaka nie uświadczysz"). Na zbieranych przez nich starych kartkach obrazki oniryczne, groteskowe, okrutne, frywolne, erotyczne, naiwne, urągające zdrowemu rozsądkowi i prawu ciążenia – w połączeniu z tkwiącymi na rewersie lapidarnymi informacjami, którym czas dodał tylko tajemniczości – otwierały przed szukającymi niezwykłych aur poetami wrota cudów. Zachęcały do przetwarzania świata, czyli łączenia skrawków codziennego życia w kolażach. Pokusie tej surrealiści ulegali różnora-

ko. Dalí, Maurice Heine, Ernst i Miró wykorzystywali stare fotograficzne kartki w fotokolażach. W *Zjawisku ekstazy* z 1928 roku Maurice Heine ułożył fragmenty pocztówek o tematyce lesbijskiej, uzyskując kalejdoskopowy efekt zwielokrotnionych – i jeszcze bardziej przez to sensualnych – scenek. Podobne wrażenie zatrzymanych klatek filmowych sprawia fotokolaż Dalego z 1933 roku pod tym samym tytułem, tyle że mozaikę fragmentów ludzkich postaci urozmaicają anatomiczne zdjęcia uszu oraz fragmentów fotografii secesyjnych detali. W kolażu z 1932 roku, *Listonosz Cheval* – dedykowanym Ferdinandowi Cheval, który na początku wieku wzniósł w Hauterives ucieleśniający ideały surrealistów, złożony głównie z muszli i kamieni fantastyczny pałac – Ernst umieścił rozdartą kopertę z wystającą pocztówką. Była to aluzja i do kolażowej struktury dziwnej budowli, i do zawodu jej architekta. W 1942 roku Breton oparł na pocztówce „poemat-przedmiot" poświęcony Kubie Rozpruwaczowi. Dodane przez poetę napisy zmieniły banalny rysunek fasady budynku w zagadkową mapę zbrodni.

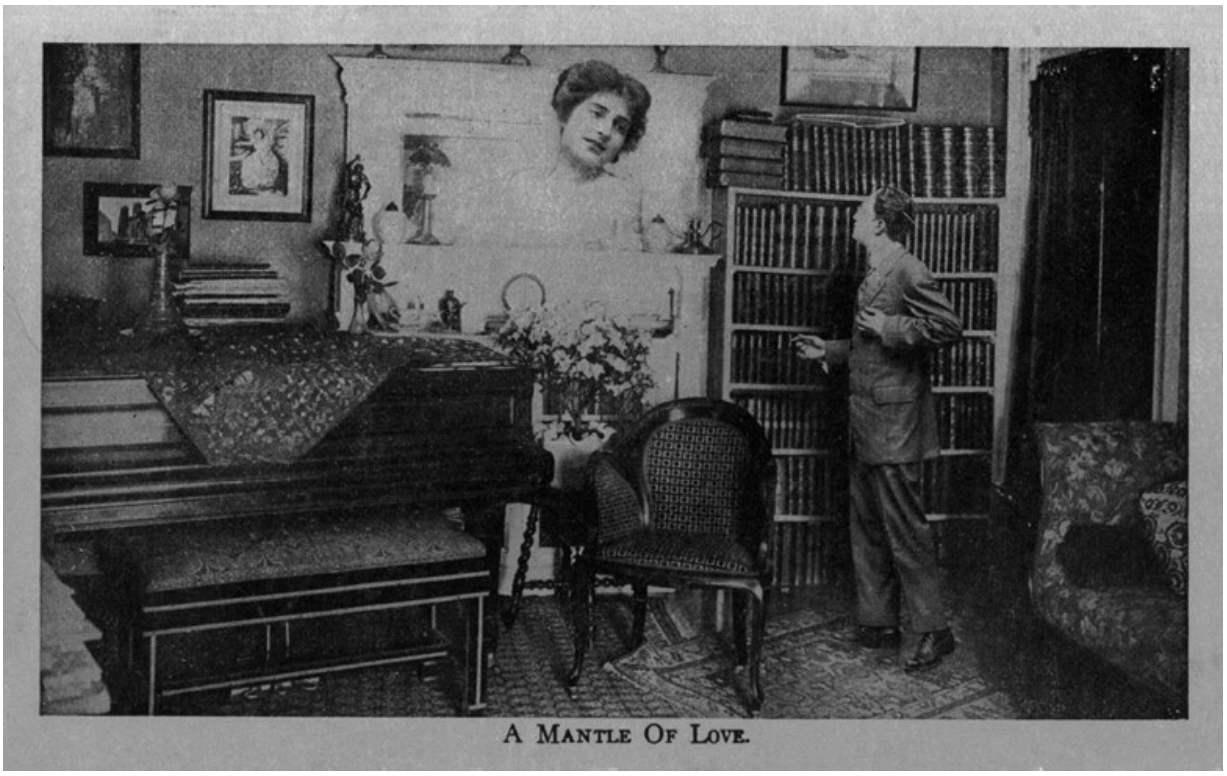
Niekiedy ci sami artyści czerpali inspiracje z pocztówek w sposób dyskretniejszy. W rayogramach z lat dwudziestych Man Ray wykorzystywał białe fajeczki. W 1935 roku skonstruował tajemniczy przedmiot: do główki fajeczki przyczepił, niby mydlaną bańkę, szklaną kulę. Na cybuchu umieścił enigmatyczny napis: „To, czego brakuje nam wszystkim". Takie właśnie fajeczki zakończone szklaną kulą czy mydlaną bańką, w której uwięziona jest kobieca głowa, często widnieją na kolażowych kartkach z początku wieku. Zrezygnowawszy z sentymentalnej główki, Man Ray przejął motyw fajki-słomki, niezwykłej dzięki dziwnemu napisowi.

Z pocztówek wywodzić się zdają jego karty do gry z 1935 roku, w których przedstawił między innymi Lise Deharme jako damę pikową i Nush Eluard w roli damy treflowej. Podobny efekt osiągali wcześniej anonimowi artyści, stosujący w imitujących karty do gry pocztówkach fotograficzne portrety kobiece.

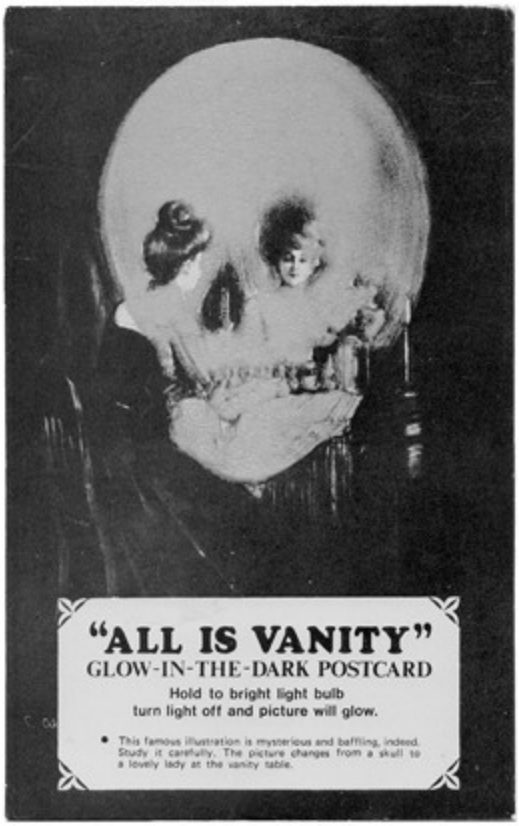
Mniej oczywiste związki można znaleźć między niektórymi aktami Mana Raya a pocztówkami przedstawiającymi cielesne przeobrażenia. Amerykańska pocztówka z około 1910 roku, zatytułowana *Pocałunek i jego konsekwencje*, przestrzega przed czyhającymi na kochanków niebezpieczeństwami. Jak na rysunku Topora złączona pocałunkiem para stworzyła hybrydę o wspólnym nosie i połączonych na wieki ustach. Podobne efekty dziwacznie przekształconej, jakby oglądanej przez lustro wody anatomii Man Ray uzyskiwał w podwójnie eksponowanych kobiecych aktach, choćby w zdjęciu z 1932 roku pod tytułem *Jutro*.

Jeden z kolaży książki Ernsta *Stugłowa kobieta* przedstawia dżentelmena stojącego przy bibliotece, z której wyłania się widoczny do połowy kobiecy akt. Obok są jeszcze co prawda dwie niecodzienne postacie (zaglądająca z boku małpa i modlący się na klęczkach chłop), lecz to nagi wielki tors o wiktoriańskiej fryzurze przede wszystkim przyciąga uwagę. Kolaż obrazuje stosunki męsko-damskie (ubrany wyjściowo mężczyzna *vis-à-vis* nagiej damy) w sposób typowy dla surrealistów. Rodowodu oryginalnego pomysłu osoby materializującej się z mebla szukać jednak należy w pocztówkach z przełomu wieków. Tam właśnie zapanowała moda na rzewne scenki, ukazujące stęsknionego kochanka, marzącego w domowym zaciszu o utraconej – bądź tylko podróżującej do wód – wybrance. Jej zwiewna postać, zwykle ukazana do pasa, to jawi mu się na tle ko-

minka, to unosi się z popielniczki, to znad kufla piwa. To powstaje z płomieni, to z dymu papierosa, to z piany. Ernst musiał znać te obrazki.



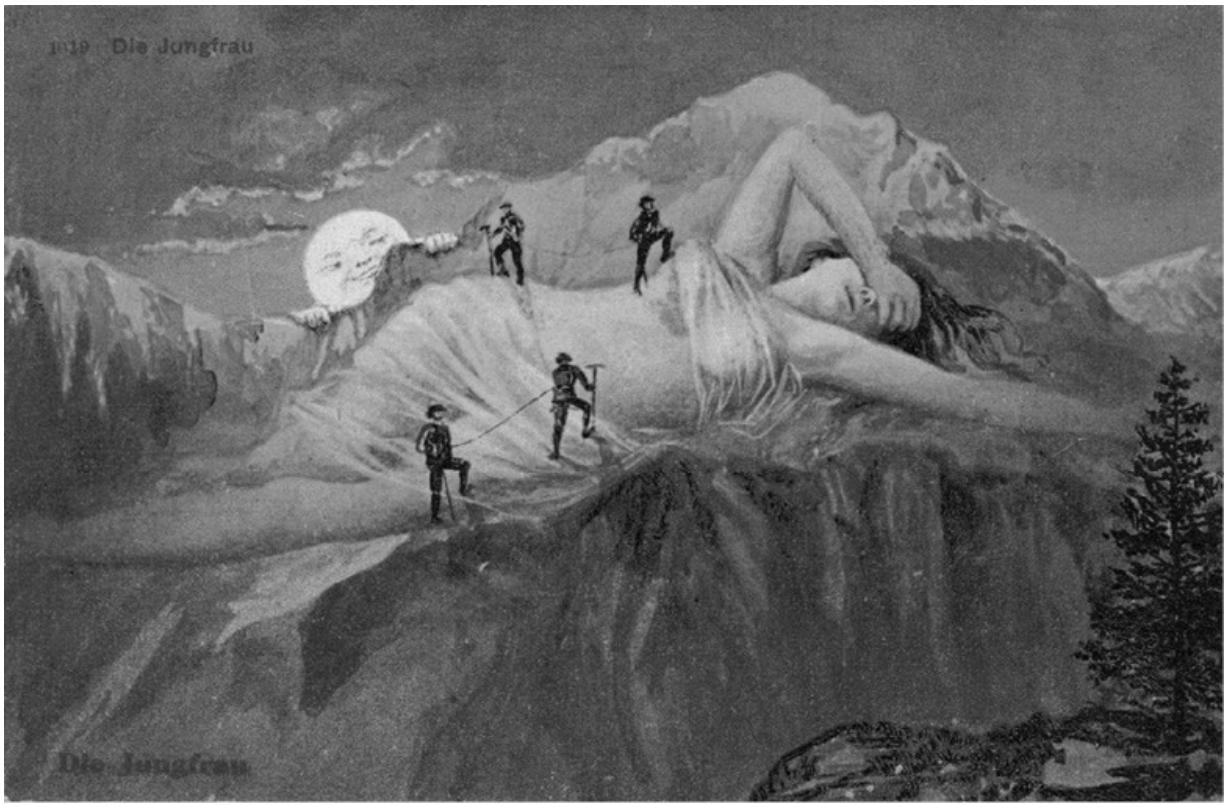
9. *Kominek miłości*, pocztówka


"ALL IS VANITY"
GLOW-IN-THE-DARK POSTCARD
Hold to bright light bulb
turn light off and picture will glow.
This famous illustration is mysterious and baffling, indeed. Study it carefully. The picture changes from a skull to a lovely lady at the vanity table.

10. *Wszystko jest nicością.* Pocztówka świecąca w ciemności

Do podobnych wizerunków odwołała się Aube Elléouët (córka Bretona i Jacqueline Lamby) w kolażu z 1972 roku pod tytułem *Kropla wody*. Z wypełnionego po brzegi kielicha przelewa się płyn, przedstawiony pod postacią skulonej nagiej kobiecej sylwetki (symbolicznej kropli) i powycinanych w fantastyczne kształty map, przypominających pianę. Z popularnych pocztówek, przedstawiających nagą długowłosą kobiecą postać nadnaturalnej wielkości, leżącą na tafli wody i symbolizującą ocean, wywodzi się obraz Marcela Jeana *Wir* z 1946 roku. Na zagubionej na morzu wśród spienionych fal lodowej krze spoczywa monumentalna naga blond piękność, wyłaniająca się z lodu i uwięziona w nim na wieki. Ucieleśnia ona surrealistyczny ideał tajemniczej, biernej, wpół uśpionej kobiety-żywiołu.

Związki z poetyką pocztówek zdradza też paranoiczno-krytyczna metoda Dalego, porównywana przezeń do wojskowego kamuflażu i polegająca na kilku możliwościach odczytania tego samego motywu. W obrazie *Baletnica w czaszce* z 1932 roku zastosował on iluzjonistyczny efekt pocztówek o tematyce wanitatywnej, na których siedząca przed lustrem piękność – lub zjeżdżające na sankach dzieci – przy bliższym wejrzeniu okazywały się trupią czaszką. U Dalego puste oczodoły obramowują śliczną główkę tancerki, dziury po nosie tworzą biust, a świetnie zachowane zęby – fiszbiny spódniczki. Z wanitatywnych pocztówek wywodzić się też może zrobiony przezeń dziesięć lat później projekt plakatu ostrzegającego amerykańskich żołnierzy przed zarażeniem chorobami wenerycznymi. Pokazana z profilu na pierwszym planie twarz żołnierza odwraca się w kierunku pary prostytutek, które „składają się" na obraz trupiej czaszki: opuszczone głowy zmieniają się w oczodoły, a obciągnięte podwiązkami uda – w zęby. Do pocztówkowych metafor – gdzie, jak u Arcimbolda, skłębione akty kobiece tworzą męski portret – nawiązał Dalí w aranżacjach grupy nagich modelek, ułożonych w sugestywny obraz czaszki[17].



11. *Dziewica*, pocztówka niemiecka

12. Pocztówka austriacka według projektu F. Kuderny’ego

13. *Złapałem ptaszka*, pocztówka holenderska

Eluard pisał o „jawiących się kobietom lilipucich zwidach: mężczyzna staje się owadem albo ptakiem, którego kobieta ubiera, rani, niszczy”[18]. Reakcja na emancypację – pocztówkowy temat tortur zadawanych przez olbrzymki zminiaturyzowanym mężczyznom – cieszył się na początku wieku wielkim wzięciem, podsuwając nieskończony wachlarz możliwości: zasypywanie męskich figurek w piasku, łowienie na wędkę, łapanie w sieci i klatki, podgrzewanie w szklanych kolbach, przebijanie szpicem parasolki czy zrzucanie z zabójczej wysokości. Hołd dawnym obsesjom złożył René Magritte w obrazie z 1931 roku *Olbrzymka*, zainspirowanym poematem z *Kwiatów zła*. Pocztówkowy fotokolaż, traktujący ten temat *à rebours* i przedstawiający dżentelmena karmiącego uwięzionego w klatce ptaka o głowie kobiety, zdaje się zapowiadać zaprojektowany przez André Massona na Międzynarodową Wystawę Surrealizmu w 1938 roku kobiecy manekin z głową zamkniętą w ptasiej klatce. W latach czterdziestych zabawę z proporcjami podjęła Lee Miller w słynnym zdjęciu Ernsta z Dorotheą Tanning, na którym maleńka Dorothea, zadzierając głowę, patrzy na górującego nad nią supermana Maksa.
Zamiłowanie pocztówek do pokazywania zaskakujących proporcji – czyli do kolażu – wykorzystał urodzony w 1936 roku, należący do „majowego” pokolenia surrealistów, Alain Joubert. Popularną w Stanach pocztówkę, sławiącą wydajność amerykańskich pól, przemienił w zapis psychoanalitycznych gier. Zrobił to w sposób najprostszy: zmieniając podpis. Na fotograficznej kartce ubrany odświętnie farmer z trudem podtrzymuje przypominający bretoński menhir, wyższy od hodowcy arbuz. Dumny podpis oryginału: „Oto, jakie arbuzy rosną w Kalifornii” zastąpiło enigmatyczne: „Zygmunt Freud odkrywa libido”.

Z pocztówkowego stylu i humoru czerpią wczesne obrazy Magritte'a z 1928 roku – *Kochankowie III*, *Kochankowie IV* i *Szpieg* – na których oddzielona od reszty ciała głowa flirtuje z niezdziwioną tym stanem kobietą lub daje się podpatrywać przez dziurkę od klucza.

W 1937 roku Georges Hugnet wydał serię dwudziestu jeden surrealistycznych kartek autorstwa Bretona, Ernsta, Dalego, Miró, Magritte'a, Bellmera, Mana Raya, Picassa, Duchampa, Yves'a Tanguy'ego, Wolfganga Paalena, Marcela Jeana, Dory Maar, Oscara Domínguеza, Hansa Arpa, Meret Oppenheim, Jacqueline Lamby, Rolanda Penrose'a, Paula i Nush Eluardów oraz samego wydawcy. Z wyjątkiem stworzonego specjalnie na ten cel rebusu Picassa, pocztówki reprodukowały prace powstałe wcześniej: poemat-przedmiot Bretona, zdjęcie lalki Bellmera, kolaż Nush Eluard czy Duchampa *50 centymetrów sześciennych paryskiego powietrza*. Dalí, Domínguez i Man Ray przenieśli na pocztówki prace zainspirowane kartkami z początku wieku, zamykając w ten sposób koło wzajemnych wpływów. Iluzjonistyczną pocztówkę Dalego można odczytać bądź jako psi portret, bądź widok narciarzy na stoku. Pocztówka Domínguеza z jakby wyciętym z blachy otwieraczem do konserw napisem PARIS nawiązuje do popularnych widokówek z nazwami miast, zawierającymi fotografie ich zabytków. Kartka Mana Raya – to zdjęcie jego surrealistycznej fajeczki ze szklaną kulą.

Ważnym źródłem pocztówkowego wtajemniczenia była dla surrealistów kolekcja Paula Eluarda (należąca dziś do paryskiego Muzeum Poczty), powstała, jak twierdził, z dziecięcej miłości do „bezwartościowych skarbów": świętych obrazków i reklam słodyczy[19]. Jej właścicielowi kolekcja ta dostarczała poetyckiego natchnienia: „Kobiety-dzieci, kobiety-kwiaty, kobiety-gwiazdy, kobiety-płomie-

nie, morskie kipiele, fale uczuć i marzeń, ciała opiewane przez poetów, posągi słoneczne, maski nocne, krzaki białej róży w śniegu, służące, władczynie, chimery, natchnione dziewice, cudowne kurtyzany, legendarne księżniczki, nieznajome – to one tworzą moc, istotę i rację bycia mężczyzny, one uświęcają jego słabości, wzbudzają radość, uśmierzają smutek.

Dumna piękność niesie we włosach pawia, kot ma głowę kobiety, urodziwa brunetka stoi u bramy cmentarnej, naga dziewczyna wpółleży na fotelu na biegunach, inna, siedząc w nieskromnej pozie na stole na dnie morza, pali papierosa i nalewa sobie kieliszek wina, jeszcze inna wzlatuje nad kwiatami lub flirtuje z motylem, mówi przez sen albo wkłada pończochy, tamta, cała zielona, uderzeniami bicza sprawia, że serce kręci się jak bączek – to Zima; ta w środku bratka udaje ważkę; tamta wpada w przerażenie na widok kraba pełznącego w stronę jej brzucha; ta porównuje swoje piersi z piersiami marmurowej Wenus; tamta powstaje z dymku papierosa; ta, nieujarzmiona, zakuta jest jednak w łańcuchy; tamta zamiata ulicę; jeszcze inna walczy z małpą”[20].

14. Pocztówka

15. *Maskotka*, pocztówka francuska

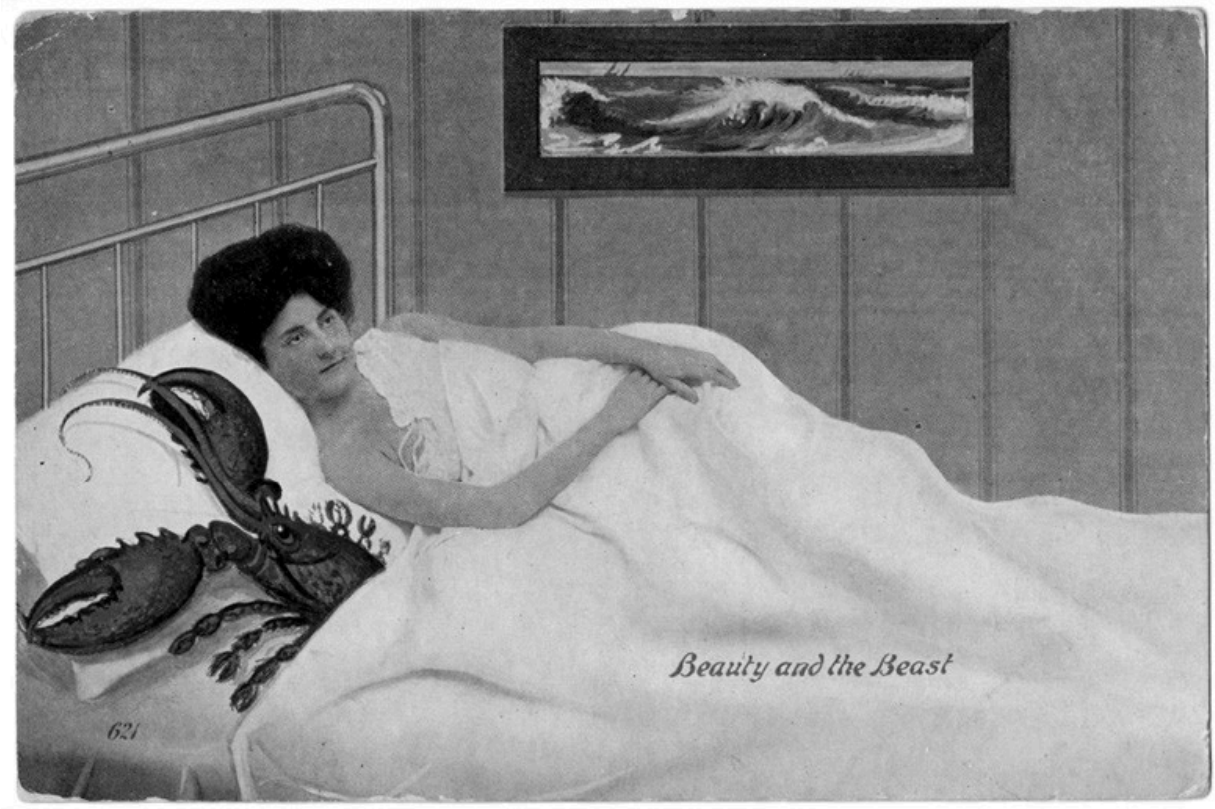
W tak przydatnym kolażystom kompendium wiedzy – posegregowanym wedle poetyckich motywów – były uśmiechnięte księżyce, kobiety-motyle, akrobaci o gumowych ciałach, dziewczęce główki w puszkach po sardynkach, podróżnicy kontemplujący fantastyczne krajobrazy, binokle służące za lustro niespodziewanym widokom, damy spacerujące w towarzystwie gigantycznych liter bądź zakutych w zbroje rycerzy, Mona Liza flirtująca na placu Pigalle lub pozująca z pudłem na kapelusze przed paryską Operą, skryci za parasolem kochankowie, nieświadomi grożących im niebezpieczeństw, mężowie w chwilę po dokonaniu mordu na kochanku żony, domowe

zwierzęta ulegające na naszych oczach niezwykłym metamorfozom oraz kosmiczne sceny jakby wyjęte z filmów Georges'a Mélièsa.

Nieprzypadkowo surrealiści wielbili jego oniryczne filmy. Méliès, autor iluzjonistycznych widowisk, które z wprawą czarownika przenosił na ekran, był dla surrealistów wspomnieniem dzieciństwa i zapowiedzią wizyjnych dzieł, jakie sami mieli stworzyć. W jego filmach uskrzydlone wróżki i piękności wyglądające z papierowych gwiazd lub spoczywające na tekturowych księżycach tak są bliskie poetyce pocztówek, że zdają się pocztówkami animowanymi. Podobnie jak sekwencje „kolażowe", choćby w *Człowieku z gumową głową*, gdzie sam Méliès w roli szalonego naukowca eksperymentuje na uciętej – własnej – głowie, to ją nadymając, to zmniejszając. Jego zwielokrotniona głowa zagrała też w *Melomanie* z 1903 roku, gdzie wcieliła się w nuty zawieszone na pięciolinii utworzonej z drutów telegraficznych. Niemal identyczne motywy wykorzystały pocztówki z tych lat, na przykład kartka Williama Ouellette, tyle że nuty symbolizują na niej pokazane w całej okazałości muzy. Wierne odpowiedniki w pocztówkach ma też kilka scen z najsłynniejszego filmu Mélièsa *Podróż na księżyc* z 1902 roku: żegnające astronautów baletnice w marynarskich mundurkach, rakieta zbliżająca się do księżyca oraz gwiazdy z kobiecymi głowami w środku. Teatralne apoteozy roznegliżowanych lub spowitych w długie suknie dam przypominają i pocztówki, i akademickie malarstwo, wskazując na niedoceniane związki między nimi.

Do najwytrawniejszych znawców pocztówek należą poeci. Wisława Szymborska, właścicielka kolekcji i autorka pocztówkowych kolaży, nazywa stare kartki „kiczem z wybrykiem wyobraźni"[21]. Tak jak inne źródła surrealistycznych inspiracji: malowidła niedzielnych ar-

tystów, lunaparkowe tła do fotografii, dekoracje w tanich teatrzykach czy przedrukowywane w popularnych pismach ilustracje do *Fantomasa*, pocztówki są królestwem kiczu. Jego istotę tak określiła poetka i kolekcjonerka Małgorzata Baranowska: „Pocztówka właśnie dlatego, że jest kiczem, jest oazą bezpieczeństwa. Jak jest rozpacz – to oswojona, jak miłość – to też. Wszystko ma na sobie taki różowy stempel, coś, co uczucia niestereotypowe pozwala wyrazić w sposób jak najbardziej stereotypowy. Lubię pocztówkę, ale jednak jest ona potworną szkołą sztampy”[22].



16. *Piękna i bestia*, pocztówka amerykańska

17. Pocztówka

18. Wzorowany na pocztówce z początku wieku przedmiot Mimi Parent *Męski-żeński*, Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu 1959–1960

Definicję pocztówek jako „szkoły sztampy” trudno jednak zastosować do pocztówek kolażowych. Wyobraźnia ich autorów nie znała przecież granic. Kazała im wymyślać kobiety-koty; ptaki o ludzkich głowach; wróżki podróżujące na gigantycznych ślimakach; postacie więzione w butelce lub żarówce; wielkie grzyby, jakby wyjęte z *Alicji w Krainie Czarów*; damy wynurzające się z kwiatu lub fruwające dzięki motylim skrzydłom; gniazda pełne dzieci; dadaistyczne spodnie uszyte z gazetowych wycinków; leżącą w łóżku dziwną parę: dziewczynę i homara; osoby wykluwające się z potężnego jaja (niczym Dalí i Gala w nakręconym ponad pół wieku później filmie); kochanków otoczonych mrowiem oczu (jak w zaprojektowanej przez Dalego sekwencji snu w *Urzeczonej* Hitchcocka) czy (zapowiadający *Antrakt* René Claire’a) orszak żałobników z trumną, z której wygląda roześmiany nieboszczyk… Niektóre obrazki – choćby ten przedstawiający wrzucane do ogniska niemowlęta – mogłyby ilustrować *Antologię czarnego humoru* Bretona. Dadaistyczne i surrealistyczne kolaże były echem kolaży anonimowych artystów pocztówek. Kartki ruchome – których bohaterom za pociągnięciem przesuwanej części spadały ubrania – zapowiadały dadaistyczne filmy.

Stare kartki mieszczą się w opisanej przez Susan Sontag estetyce kampu, bliskiej, acz nierównoznacznej z kiczem. Istotą kampu jest pogoda czy nawet naiwność oraz zamiłowanie do sztuczności i przesady[23]. Zasadnicza różnica między kampem a kiczem polega, zdaniem Sontag, na tym, że o ile kicz jest złą sztuką, o tyle kamp wcale być nią nie musi. Z rozróżnieniem takim zgodziłby się Eluard, który nie uważał pocztówek za sztukę popularną: „Co najwyżej nazwać je

można grosikami sztuki lub poezji. Grosiki te nabierają jednak niekiedy blasku złota”[24].

Pocztówki z pierwszej ćwierci XX wieku były dla surrealistów kopalnią szalonych pomysłów, encyklopedią nowych form, podręcznikiem umownego stosunku do świata. Dzięki reprodukowanym na nich rebusom i wyjętym z kontekstu fragmentom anatomii uczyły efemerycznych związków między obrazem a tekstem. Wcielały w życie definicję Ernsta, widzącego w kolażu wyzwalające iskrę poezji przypadkowe spotkanie cytatów z różnych rzeczywistości. Były zaproszeniem do gry, kolażu, krótko mówiąc: do uprawiania sztuki. Zawierały element zabawy w stopniu większym niż inne hołubione przez surrealistów pamiątki minionych czasów. Przez autorów pocztówek traktowana jako droga do rozbawienia adresata, przez surrealistów wyniesiona na psychoanalityczny piedestał zabawa łączyła tych pierwszych – niepoważnych – z tymi drugimi, z całą powagą wkraczających na karty historii sztuki. Bez lekcji pocztówkowego humoru, purnonsensu i wizualnej fantazji surrealistyczne obrazy, kolaże i przedmioty z pewnością wyglądałyby inaczej.

Amour fou

Jeśli kochasz miłość, pokochasz surrealizm[1].

W 1947 roku, podsumowując historię ruchu, Breton stwierdził, że wszelkie spory, które poróżniły ze sobą surrealistów, nie wynikały z odmiennych przekonań politycznych, lecz z różnic w pojmowaniu natury miłości[2]. On, moralista i teoretyk, traktował miłość jako cel najwyższy, hańbiony niekiedy rutyną bądź szarganiem jej na potrzeby propagandowe. „[…] wyrzeczenie się miłości […] jest jednym z rzadkich niewybaczalnych występków, jakie człowiek obdarzony pewną inteligencją może w swoim życiu popełnić. […] nikt prawie nie ma odwagi spojrzeć otwartymi oczami w ogromne światło miłości, w której zbiegają się, ku najwyższemu zachwytowi człowieka, obsesyjne idee zbawienia i obłędu. Ale czy ten, kto się w tym względzie nie potrafi utrzymać w stanie oczekiwania lub doskonałej gotowości, czy ten, zapytuję, może przemówić po l u d z k u”[3]. Gdy w fatalnym dla siebie roku 1930 Breton stracił wiarę w większość prawd wyznawanych w pierwszym *Manifeście*, wiara w potęgę miłości jeszcze mu została.

Naczelne hasło surrealistów, *Changer la vie*, obejmowało wszystkie dziedziny życia. Rewolucję polityczną i obyczajową, rewoltę świadomości i podświadomości, uwolnienie się spod władzy rodziny, kościoła i państwa, uznanie nadrzeczywistości, porzucenie rozdziału między jawą a snami, wyzwolenie przytłoczonej pragmatyzmem wyobraźni i przywrócenie należnej wagi miłości. Rewolucja i miłość, traktowane jako cele równorzędne, stanowiły – obok snów i przypadkowego spotkania – stały temat, począwszy od lat dwudziestych

do sześćdziesiątych. Zainteresowanie miłością to jedna z istotnych różnic między surrealizmem a dadaizmem, który negując wszystko, odrzucił ją także. Dla surrealistów miłość jest racją bytu, ucieczką od rzeczywistości, drogą wstąpienia w nadrzeczywistość. Obok poezji, służy uchwyceniu istoty świata. Prowadzi do objawienia i wewnętrznej przemiany. Objawienie bywa owocem przypadku, najczęściej przypadkowego spotkania, i jest nieodłącznie związane z ekstazą i cudownością – najważniejszą kategorią estetyczną ruchu. Cudowność stanowi istotę piękna. „Miłość jest stanem powstałym z fuzji rzeczywistości z cudownością”[4]. Nie istnieje bez cudowności, a ta jest niczym bez poezji, pożądania i pragnienia zerwania z rzeczywistością. Tyle teorii.

Miłość jest słowem kluczowym, stale obecnym w surrealistycznej poezji, eseistyce i tekstach teoretycznych. „Jedynym wyjściem jest miłość”[5]. „Sprowadzimy sztukę do najprostszej jej formy, czyli do miłości”[6]. „Miłość – oto jedyna namiętność wystarczająco wielka, byśmy mogli ją przypisać nieskończenie małym”[7]. „Miłość i niezwykłość są nierozdzielne”[8]. „[…] marzę o tłumie zmiennym jak mora i wiecznie osaczonym przez miłość […]”[9]. „Nic nie zaćmi miłości”[10]. „Miłość wprowadza w rzeczywistość poczucie sprzeczności”[11]. „W nieubłaganej sferze nadrzeczywistości człowiek szczęśliwy może stać się jedynie wdzięczną ofiarą przemożnej racji bytu: miłości”[12]. „Bunt rodzi się zawsze z poezji i z miłości”[13]. Miłość powinno się „sławić jak wspaniałą obietnicę, która nie pryska po jej spełnieniu”[14].

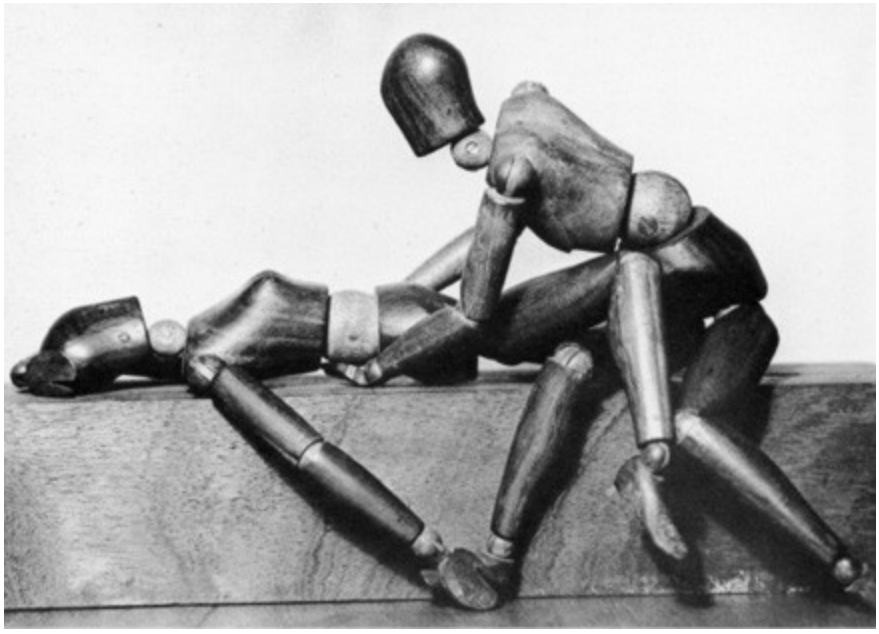
Następstwem pojmowania przez surrealistów miłości jako siły wyzwalającej z pęt społecznych nakazów były hołdy składane Boskiemu Markizowi. „Usprawiedliwiając osoby, które w sprawach miłości

wyznają rozmaitość, Sade występuje przeciw tym wszystkim, którzy traktują ją tylko za rzecz niezbędną do kontynuowania swej plugawej rasy”[15] – pisał Eluard. Dwanaście lat później w *Portrecie de Sade’a z wyobraźni* Man Ray przedstawił zbudowaną z więziennego muru twarz Markiza z płonącą Bastylią w tle.

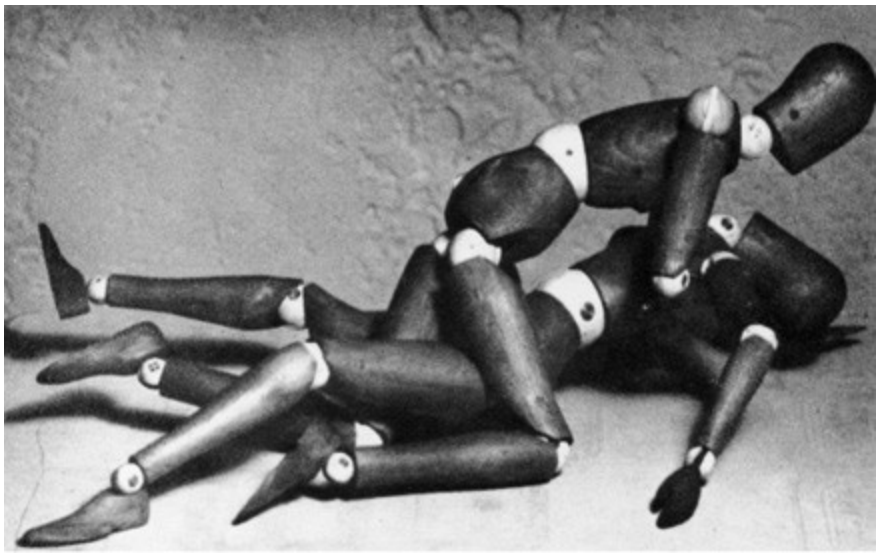
Dwie ważne książki Bretona: *Nadja* z 1928 roku i *L’amour fou* (Miłość szalona) z 1937 roku, powstały z przypadkowego spotkania z nieznaną kobietą. W *Miłości szalonej* Breton wyjaśnił naturę „przypadku obiektywnego”, czyli takiego, którego nie można uniknąć i który wywołuje istotne przemiany w podświadomości. *Nadja* podważa przyjęte kryteria zdrowia psychicznego i obłędu; *Miłość szalona* obala różnice między rzeczywistością obiektywną a subiektywną. Obie książki łączy też użycie fotografii mających zaoszczędzić autorowi trudu opisów. (Zdjęcie Rogi André w *Miłości szalonej* pokazuje przedmiot szaleńczego uczucia, Jacqueline Lambę, tańczącą nago w akwarium kabaretu „Lido” na Montmartrze). Książkę otwiera opis zapowiedzianego szeregiem znaków spotkania z przyszłą żoną, zamyka zaś list do ich córki Aube, napisany z myślą o jej szesnastych urodzinach w 1952 roku: „pozwól mi wierzyć, że słowa m i ł o ś ć s z a l o n a będą kiedyś opisywały twoje upojenie”[16]. „Chcę, byś była szaleńczo kochana”[17]. *Miłość szalona* to kolaż teoretycznych rozważań oraz relacji z rozstrzygających chwil związku: rozpoczynającego go spaceru z Jacqueline po nocnym Paryżu i zwiastującej koniec małżeństwa przechadzki w Bretanii koło domu morderczyni.

Dociekania nad istotą miłości i pożądania znaczyły życie i twórczość członków grupy. Aragon nazywał siebie „galernikiem miłości”. Dalí kultywował erotyczne obsesje. Man Ray fotografował drewniane modele anatomiczne, ułożone w erotycznych pozycjach. Breton i

Eluard w książce *L'Immaculée Conception* (Niepokalane poczęcie) w rozdziale „Miłość" zastąpili opisy klasycznych pozycji *Kamasutry* poetyckimi opisami trzydziestu dwóch wariacji uprawiania seksu (na przykład: „Gdy kobieta odchyla się, wygiąwszy ciało, opierając na ziemi stopy i dłonie lub – jeszcze lepiej – stopy i głowę, mężczyzna zaś klęczy, jest to *aurora borealis*"). Nush i Paul Eluard chętnie uczestniczyli w zbiorowych eksperymentach, polegających na zmianach partnerów seksualnych. Niemal wszyscy rozprawiali o erotyce i miłości. Fascynacje te przyniosły próby steoretyzowania owych pojęć oraz legły u podstaw wierszy miłosnych, najlepszych surrealistycznych kolaży, obrazów i zdjęć, kilku rewolucyjnych na owe czasy filmów oraz dzieł literackich i plastycznych na granicy pornografii.



19. Man Ray, *Państwo Woodman*, 1927–1945



20. Man Ray, *Państwo Woodman*, 1927–1945

21. Man Ray, *Państwo Woodman*, 1927–1945

22. Paul i Nush Eluard, fot. Roland Penrose, 1936

Uwaga, z jaką surrealiści przyglądali się pożądaniu, miała związek, rzecz jasna, z ich zainteresowaniem Freudem, z medycznym wykształceniem Bretona i Aragona oraz z buntem wobec wszechpanującej dulszczyzny, która wciągała „pociąg seksualny" na indeks słów zakazanych. W *Miłości szalonej* Breton wynosił na ołtarze erotykę: „O miłości, jedyna miłości, miłości cielesna, nigdy nie przestałem wielbić twego trującego cienia, twego cienia śmiertelnego. Nadejdzie kiedyś dzień, gdy ludzkość uzna cię za swą niepodzielną władczynię i będzie oddawać ci cześć, tobie i tajemnym perwersjom, jakimi się otaczasz"[18].

Wieśniak paryski zawiera poetyckie opisy „kleptomanek rozkoszy"[19] oraz najpiękniejsze strony poświęcone miłości fizycznej, jakie

wówczas we Francji napisano. Jak inni surrealiści Aragon nie pomijał destrukcyjnego potencjału miłości: „Jest jednakże w miłości, w każdej miłości […] pewna zasada wyjęcia spod prawa, nieodparte poczucie występku, pogarda dla zakazu, smak spustoszenia”[20]. Odmalował też realistyczny, ale i liryczny obraz wizyty w burdelu w Pasażu Opery.

„Chętnie oskarża się mnie o nadmierne pochwalanie prostytucji […]. Nie obeszło się też bez podejrzeń wobec samego pojęcia, jakie w i s t o c i e mógłbym sobie wytworzyć o miłości. […] Chcę tu przygwoździć pewne kłamstwo, tę hipokryzję […]: czy wasze przygody, wasze związki tak niedorzeczne, tak banalne, […] czy te nieszczęsne sposoby z ich cnotliwymi głupstwami, wstydliwością i znamieniem wieczności są czym innym niż to, co znajduję w domu publicznym, gdy po długim krążeniu po ulicach z coraz bardziej zaprzątniętym umysłem otwieram wreszcie drzwi swej wolności? […] w tym właśnie schronieniu czuję się wyzwolony z wszelkich konwencji, w pełnej anarchii jakby w pełnym słońcu”[21].

Wizytom w domach publicznych Aragon nadawał rangę buntu wobec mieszczańskiej moralności, wyzwolenia od społecznych norm i ucieczki w poezję nieskrępowanego pruderią seksu. To właśnie stosunek do prostytucji poróżnił go z Bretonem. Papież surrealistów, dedykując kolejnym żonom ten sam wiersz, opowiadał się za jedyną miłością i bezwzględnie potępiał miłość sprzedajną.

Rok 1928 przyniósł *Historię oka* Georges’a Bataille’a[22] (występującego pod pseudonimem Lorda Aucha) i *Cipę Ireny* Aragona[23]. Druk *Les Couilles enragées* (Wściekłych jaj) Benjamina Péreta udaremniła policja. Wydany rok później w 215 egzemplarzach bez podania wydawcy – lecz z nazwiskami autorów Aragona i Benjami-

na Péreta oraz ilustratorów Mana Raya, Massona i Tanguy'ego – almanach *1929* poświęcał każdemu miesiącowi wiersz oraz zdjęcie bądź rysunek. Z tej podziemnej publikacji pochodzą i dziś rzadko reprodukowane pornograficzne zdjęcia Mana Raya, uprawiającego z Kiki oralny seks.

Przeprowadzanym przez surrealistów ankietom przyświecał ten sam cel, co grom: miały pomóc w zbiorowej refleksji nad wybranym problemem i umożliwić uczestnikom zastosowanie owych przemyśleń w twórczości. Wśród tematów ankiet były zarówno zagadnienia tak szerokie, jak humor i literatura, jak również dziedziny sztuki nabierające wagi w latach dwudziestych, na przykład kino, czy problemy szczególnie ważne dla filozofii surrealistycznej: życie seksualne, miłość wspaniała, samobójstwo, spotkanie, a także striptiz i sposoby przedstawiania erotyki.
Ankieta na temat życia seksualnego rozciągnęła się na dwanaście spotkań (siedem w roku 1928 i pięć między rokiem 1930 a 1932). Jej przedmiotem były zwyczaje seksualne, inicjacja, fantazje erotyczne, impotencja oraz wszelkie tabu otaczające sferę intymności. Autorzy ankiety zrywali zarówno z francuską rubaszną tradycją (będącą przedmiotem obaw Freuda, że utrudni zrozumienie jego teorii), jak i z tonem *explicite*, używanym przez omawiające erotykę specjalistyczne pisma.
Choć wśród poruszanych tematów znalazła się również satysfakcja seksualna obu stron, ankieta była owocem działania klubu dżentelmenów. Rzadko brały w nich udział kobiety (Breton obawiał się ponoć, że ich obecność źle wpłynie na szczerość odpowiedzi). Nie uczestniczyli w nich też ani Dalí, ani Buñuel, ani Magritte, których twórczość obracała się wokół erotyki, ani poeta René Crevel, jedyny

jawny homoseksualista w grupie. Jedenasty numer pisma „La Révolution surréaliste" zamieścił sprawozdania z pierwszych dwóch sesji[24]. Czy zaniechanie zapowiedzianych dalszych publikacji tłumaczyć należy obawą surrealistów, że ich naukowo-artystyczny cel zostanie opacznie zrozumiany?

Lektura relacji z sesji wywołuje mieszane wrażenia: z jednej strony mamy przed sobą świadectwo odwagi osób, mówiących otwarcie o tym, co mieszczańsko-katolicka moralność kazała trzymać we wstydliwej strefie milczenia, z drugiej – uderza ton gombrowiczowski. Oto dorośli chłopcy chwalą się: jak często mogą, w jakiej pozycji, czy chętniej w burdelu, czy w salonie, czy wolą *tête-à-tête* czy w gronie większym. Gdy dochodzi zaś do pytań o homoseksualizm i masturbację, wielu nowoczesnych młodzieńców okazuje się dziećmi *fin de siècle*'u, kiedy to poważne autorytety dowodziły naukowo, że onanizm, praktykowany masowo na żeńskich pensjach, jest zgubny dla zdrowia, ale szczęśliwie łatwo wykrywalny po bladej cerze, sennym spojrzeniu i powolnych ruchach. Nie wszyscy surrealiści mieli aż tak kategoryczne poglądy w tych kwestiach, lecz większość – z wyjątkiem Aragona, Jacques'a Préverta, Jacques'a-André Boiffarda i Raymonda Queneau – wykazała się niechęcią do homoseksualizmu. Moralizatorsko-dydaktyczno-karcący ton narzucał, jak zwykle, Breton, piętnujący „brak moralności" homoseksualistów i grożący opuszczeniem spotkania, gdy rozmowa przybrała zbyt jego zdaniem przychylny dla nich ton. Ale i subtelny poeta Benjamin Péret skarżył się na „niesmak", jaki wywołują w nim kochający się mężczyźni. Paradoks sprawił, że przez sam fakt rozmawiania o seksie surrealiści aż do końca lat czterdziestych byli nazywani przez swych oponentów homoseksualistami.

23. Man Ray, bez tytułu, około 1936

Urodzeni na progu nowego wieku, wychowani na wiktoriańskich (także erotycznych) pocztówkach, surrealiści nie byliby sobą, gdyby niechęcią do mniejszości seksualnych objęli lesbijki. Potępienie części „dewiacji" seksualnych nie przeszkadzało im przecież czcić Boskiego Markiza, wielbiąc w nim bojownika o wolność wszelkiej erotycznej ekspresji. Z równą niekonsekwencją dawali zieloną kartę miłości lesbijskiej, do której ich sztuka często nawiązywała (choćby w fotografiach Mana Raya). Kobiety należały do świata tak innego, że trudno było wobec nich stosować ogólnie przyjęte zasady.

Ankieta na temat życia seksualnego wyglądałaby zapewne inaczej, gdyby nie zdominowała jej pruderia papieża surrealistów, której

przejawem jest choćby rozmowa na temat rozkoszy:
„Jacques Prévert: Co rozumie pan przez rozpustę?
André Breton: Rozkosz dla rozkoszy.
Jacques Prévert: Popiera ją pan czy odrzuca?
André Breton: Zdecydowanie odrzucam”[25].
Breton odrzucał także wielość partnerów, „sztuczne” sposoby osiągania orgazmu (choć masturbację uważał za uzasadnioną rekompensację życiowych niepowodzeń), ekshibicjonizm, voyeuryzm, nadmierne rozbudzenie seksualne, a także… uprawianie miłości z cudzoziemkami niemówiącymi po francusku, z kobietami czarnoskórymi (zbyt łatwo jego zdaniem zachodzącymi w ciążę) oraz puszczającymi przy nim bąki. Źródeł problemów burzliwego związku z Suzanne Muzard, która w okresie przeprowadzania ankiety była obsesją Bretona, upatrywać można w jego zdecydowanej opinii, iż orgazm partnerki jest rzeczą drugorzędną, podobnie jak jej preferencje seksualne.
W podobnie moralizatorskim tonie utrzymał Breton wstęp do *Ankiety na temat miłości*, przedrukowanej w ostatnim numerze pisma „La Révolution surréaliste” w grudniu 1929 roku i stanowiącej swego rodzaju kontynuację *Ankiety na temat życia seksualnego*. Rozesłana do członków grupy oraz do intelektualistów i redakcji pism ankieta miała dotyczyć miłości „w ścisłym i przerażającym sensie totalnego jej związania z istotą ludzką”[26]. Breton odżegnywał się od „specjalistów od przyjemności, kolekcjonerów przygód i chojraków lubieżności”[27], opiewał miłość w jej nieskażonej formie i przestrzegał przed nadużywaniem tego pojęcia na potrzeby religii czy jakiejkolwiek ideologii.

„Jeżeli istnieje jakaś idea, która po dzień dzisiejszy oparła się wszelkim próbom redukcji i stawiła czoło największym pesymistom wcale nie narażając się na ich gniew, to sądzimy, że jest to idea m i ł o ś c i, jedyna idea, która potrafi każdego człowieka choćby na chwilę pogodzić z ideą ż y c i a.

Słowo «miłość» […] w marnych dowcipach starano się wszelkimi sposobami uogólnić i wypaczyć (miłość synowska, miłość boska, miłość ojczyzny itd.)”[28].

Już w pierwszym *Manifeście* Breton przeciwstawiał miłość „plugawemu życiu”: „Wyobraźnia, która nie znała granic, teraz zostaje skazana na przestrzeganie praw dowolnie ustalonej użyteczności; okazuje się jednak niezdolna do wykonywania tej podrzędnej roli na dalszy dystans i na ogół około dwudziestego roku życia porzuca człowieka na łaskę jego mrocznego losu.

Choćby potem próbował to naprawić pod tym czy innym względem, poczuwszy, że powoli zagubił wszelki sens życia i że nie potrafi sprostać tak wyjątkowej sytuacji jak miłość, nic już nie poradzi. Bo już znalazł się ciałem i duszą we władzy zachłannej konieczności praktycznej, która nie znosi, aby ją zaniedbywano”[29].

Cztery lata później zauważone w 1924 roku zagrożenia czyhające na wyobraźnię i miłość stały się bardziej jaskrawe. Część surrealistów dała się pożreć „plugawemu życiu”, reszta – jeszcze na rozstajnych drogach – stanęła przed odpowiedzią na cztery pytania *Ankiety*:

„1. Jaki rodzaj nadziei pokładasz w miłości?

2. Jak ujmujesz przejście od idei miłości do faktu kochania? Czy poświęciłbyś dla miłości, chętnie lub niechętnie, swoją wolność? […] Czy zgodziłbyś się poświęcić sprawę, której dotychczas bro-

niłeś, jeśli w twoim przekonaniu byłoby to konieczne, aby stać się godnym miłości? […]
3. Czy przypisałbyś sobie prawo pozbawienia się na pewien czas obecności ukochanej osoby, wiedząc, do jakiego stopnia rozłąka sprzyja miłości, ale też zdając sobie sprawę z mierności takiego wyrachowania?
4. Czy wierzysz w zwycięstwo wspaniałej miłości nad plugawym życiem czy plugawego życia nad wspaniałą miłością?”[30].

je ne vois pas la
cachée dans la forêt
Magritte

24. Surrealiści zgromadzeni wokół obrazu René Magritte'a *Nie widzę [kobiety] ukrytej w lesie*, kolaż reprodukowany w ostatnim numerze pisma „La Révolution surréaliste" 1929, nr 12

Odpowiedzi udzieliły pięćdziesiąt trzy osoby. Większość odpowiadała w duchu optymizmu Bretona, z wyjątkiem Eluarda, który stwierdził, że: „wspaniała miłość zabija"[31], oraz Aragona, głoszącego zwycięstwo „plugawości nad wszystkim, co wspaniałe"[32]. René Magritte zilustrował odpowiedzi słynnym kolażem, składającym się z fotografii szesnastu surrealistów z zamkniętymi oczami, zgromadzonych wokół namalowanego przezeń kobiecego aktu. Akt jest wzorowany na *Narodzinach Wenus* Sandra Botticelliego: współczesna kobieta, sądząc po uczesaniu *à la* chłopczyca, stoi z dłonią złożoną na sercu, niczym bogini miłości. Towarzyszy jej inspirowany Baudelaire'owskim „lasem symboli" cytat: „Nie widzę [kobiety] ukrytej w lesie". Chęci ukrycia nic jednak nie zdradza: jasne światło, pozbawione drzew tło, energiczna, wyprostowana postawa, wreszcie fakt, że namalowana postać zastępuje w zdaniu najistotniejsze, brakujące słowo czynią z aktu przedmiot abstrakcyjnego kultu, wokół którego krążą sny śniących na jawie poetów. To najzwięźlejszy komentarz do pojmowania przez surrealistów damsko-męskich relacji.

Wśród przypomnianych w pierwszym *Manifeście* prekursorów ruchu w dziedzinach tak różnych, jak zjadliwość, śmierć, moralność, atmosfera czy absynt, jako zwiastunka surrealizmu w miłości została wymieniona dziewiętnastowieczna poetka, Marceline Desbordes-Valmore, jedyna kobieta pośród tylu nazwisk: „Desbordes-Valmore jest surrealistką w miłości"[33]. Ciekawe, że Breton uznał, iż miłość szaloną opisała przed nim właśnie kobieta, podczas gdy i on, i inni surrealiści w większości dziedzin przypisywali kobietom miejsce

poślednie. Jeszcze w 1956 roku w *Anthologie de l'amour sublime* (Antologii miłości wspaniałej) Benjamin Péret powtarzał (mający już wówczas, licząc od narodzin Micheletowskiej czarownicy, pół wieku) podział na dwa rodzaje kobiet: wiedźmy i *femmes-enfants*. Tylko te ostatnie, uosabiając kwintesencję kobiecości, były – zdaniem Péreta – zdolne do prawdziwego uczucia.

Buntując się przeciw konserwatyzmowi swoich czasów, surrealiści byli jednak potomkami *belle époque*, widzącej w kobietach bliskie naturze tajemnicze istoty, obdarzone instynktem i magicznymi mocami pół Lolity, pół Salome, naiwne szalone wizjonerki, owładnięte niekiedy niszczycielskim szałem Dalili. Niepowodzenia miłosne członków ruchu miewały za podłoże fantastyczne wizje związków, które rozpadały się, gdy żony postanawiały wyjść z mitycznej roli i zająć się własną karierą. Takim najdramatyczniejszym epizodem, który na długo pogrążył papieża surrealizmu w depresji, był jego rozwód z Jacqueline Lambą. Podczas amerykańskiej emigracji w 1945 roku muza *Miłości szalonej* – związawszy się z rzeźbiarzem Davidem Hare'em – zdecydowała poświęcić się malarstwu i lepiej rozumiejącemu jej sztukę nowemu partnerowi.

Wszystko jest jednak, jak zawsze, bardziej złożone. Współcześni badacze i badaczki ulegają często pokusie omawiania surrealizmu w oderwaniu od historycznej perspektywy. Tradycja ta ciągnie się co najmniej od 1949 roku, gdy Simone de Beauvoir w *Drugiej płci* wskazała na ograniczanie przez surrealistów roli kobiet poprzez utożsamianie ich z muzami poezji. Misja taka zdawała się oczywiście niewystarczająca w powojennym świecie. Surrealiści snuli jednak swoje wizje dwadzieścia lat wcześniej, gdy opinia publiczna widziała w kobietach jedynie matki i żony. Utożsamienie ich z rewolucją i po-

ezją (stanowiącą dla surrealistów wartość nadrzędną) na swój sposób przecierało drogę feminizmowi. Trudno też sobie wyobrazić bardziej burzące porządek społeczny heroiny niż te wielbione przez surrealistów. Przypomnijmy kilka z wielu. Postać fikcyjna, Irma Vep, bohaterka filmów Louisa Feuillade'a *Wampiry*, oszustka i członkini przestępczej bandy. „Amazonka Wolności" i Rewolucji Francuskiej, twórczyni oddziału wojowniczek, Théroigne de Méricourt, która w 1792 roku własnoręcznie poderżnęła gardła monarchistycznym więźniom. Filmowe wampy Mae Murray i Pearl White. Przełamująca konwenanse, co uchodzi na scenie, Josephine Baker, w rodzimej Ameryce ofiara rasistowskiej polityki. Aktorka Blanche Derval, której zdjęcie Breton zamieścił w *Nadji*, gdzie opisał graną przez nią rolę uzależnionej od narkotyków lesbijki. Współczesne surrealistom morderczynie: siostry Papin, Germaine Berton i Violette Nozières, których zbrodnie poeci próbowali rozpatrywać w oderwaniu od jednomyślnego potępienia przez media i opinię społeczną.

We wstępie do przełomowej antologii *Surrealist Women. An International Anthology* Penelope Rosemont pisze: „Młodzi mężczyźni, którzy utworzyli grupę surrealistów byli niezwykli nie dlatego, że uosabiali czasem mizoginistyczny klimat lat powojennych, lecz dlatego, że z taką determinacją mu się sprzeciwstawiali"[34]. „[…] wśród zdominowanych przez mężczyzn grup owych czasów surrealiści byli najmniej seksistowscy"[35]. Rzeczywiście, nie było drugiego ugrupowania, które z podobną energią wyszydzałoby patriarchalne instytucje wraz z głoszonymi przez nie ideałami (nacjonalizmu, postępu, czystości rasowej, pronatalizmu), a także związane z kultem męskości zawody: policjanta, żołnierza, biznesmena, polityka czy księdza. Sami nie będąc feministami, surrealiści byli wrogami

wszystkich tych sił, które z emancypacją kobiet walczyły. Odrzucali tradycyjnie „męskie” wartości prawa i porządku na rzecz „kobiecej” intuicji. Nad aktywność przedkładali przypisywaną kobietom bierność, bez której nie byłoby pisania automatycznego czy mediumicznych seansów. Dziewiętnastowieczni spirytyści obsadzali w rolach mediów głównie kobiety. Surrealiści pośredników między rzeczywistością a podświadomością uczynili z mężczyzn.

Rosemont dowodzi, że chęć zmiany tradycyjnych układów męsko-damskich przyświecała surrealistom równie silnie, jak inne rewolucyjne cele, składające się na główny cel zmiany świata. Słusznie też przypomina, że surrealizm nie był nigdy monolitem i trudno go podsumowywać na podstawie wyrwanych z kontekstu pojedynczych cytatów. Przykładem – niekonsekwencja czy może ewolucja poglądów Bretona, który w pierwszym *Manifeście* pisał o surrealistycznej misji zapanowania nad miłością i kobietami, a dwadzieścia lat później w *Arcane 17* wzywał do uznania tego, iż nadszedł czas, by idee kobiece zapanowały nad męskimi[36].

25. Musidora w roli Irmy Vep w *Wampirach* Louisa Feuillade'a, 1915–1916

26. Lya Lys w *Złotym wieku* Luisa Buñuela, 1930

Zanim jednak papież surrealizmu dojrzał do myśli tak nowoczesnych, w opublikowanym w 1927 roku, sformułowanym przez Aragona, podpisanym przez trzydziestu dwóch mężczyzn liście otwartym *Hands off Love* (Ręce precz od miłości) surrealiści wzięli w obronę Charliego Chaplina, atakowanego przez ligi obrońców moralności i oskarżanego przez żonę, Litę Grey, o psychiczne dręczenie oraz o perwersyjne wymogi seksualne. Podtytuł angielskiej wersji listu, przedrukowanej w brytyjskim piśmie „Transition", brzmiał: *Wspaniały dokument w obronie geniusza przed mieszczańską hipokryzją i współczesną amerykańską moralnością*. W imię najwyższego dobra – miłości – sygnatariusze wystąpili przeciw purytańskiej mentalności amerykańskiego społeczeństwa, ale i dali upust gwałtownemu mizoginizmowi. Pobrzmiewało w nim dobrze znane echo „naukowych" teorii końca XIX wieku: „być żoną to zawód jak każdy inny, począwszy od chwili, gdy kobieta domaga się należnej jej racji

żywności i seksu”[37]. Główna teza *Hands off Love* wyrosła z surrealistycznej filozofii miłości: człowiek wolny ma prawo i obowiązek przedkładać nowe, szalone uczucie nad małżeństwo i społeczne konwenanse. Z tym większą zaciekłością surrealiści upomnieli się o to prawo, że oskarżonym był romantyk Charlie, który na ekranie podążał zawsze za głosem serca, głuchy na wszelkie *savoir-vivre*. Był symbolem tego, co kochali w kinie, idolem, któremu Philippe Soupault poświęcił książkę[38], a Robert Desnos artykuły. Stąd tak osobista nuta listu, sławiącego miłość i pogrążającego w niebyt instytucję małżeństwa: „ile razy zadzwonił, a ile nie, kiedy wrócił, kiedy wyszedł, że nie przyszedł do domu, że przyszedł, kiedy przyjmowała u siebie durni i że był z tego niezadowolony, że zaprosił kogoś na kolację, że zabrał ze sobą żonę lub że nie zabrał – wszystko to jest według pani Chaplin traktowaniem okrutnym i nieludzkim, dla nas zaś świadczy jednoznacznie o jego chęci odrzucenia tego, co nie ma nic wspólnego z miłością, co stanowi jej straszną, ohydną karykaturę. […] postępując tak, ów człowiek piętnuje instytucję małżeństwa, będącą idiotycznym sformalizowaniem miłości”[39].

Fascynacja surrealistów miłością znalazła wyraz w ich gustach literackich. Mimo niechęci do powieści jako takich cenili sobie wątek *amour fou* w *Mnichu* Matthew Lewisa i *Wichrowych wzgórzach* Emily Brontë. W *Mnichu* fantastyczna postać czarownicy Matyldy, służebnicy diabła, była dla nich ucieleśnieniem fantazji o niebezpiecznej, tajemniczej kobiecości, w imię miłości zdolnej do niebywałych poświęceń i strasznych zbrodni. Matylda to wcielenie *à rebours* innej ulubionej bohaterki surrealistów, czarodziejki Meluzyny. Heathcliff i Katarzyna z *Wichrowych wzgórz* kochają się szaleńczą, nigdy niespełnioną miłością. Katarzyna wypowiada kwestie godne wielkiej

romantycznej heroiny: „[Heathcliff] jest bardziej mną niż ja sama”[40]. „[…] ja i Heathcliff to jedno. Jest zawsze, zawsze obecny w moich myślach – nie jako radość, bo i ja nie zawsze jestem dla siebie radością, ale jako świadomość mojej własnej istoty”[41]. Surrealiści szczególnie lubili dramatyczny opis miłości poza grób, gdy kochanek idzie nocą na cmentarz, by raz jeszcze wziąć trupa w ramiona. W 1953 roku Buñuel zaadaptował powieść Brontë, upraszczając fabułę i koncentrując się na wątku *amour fou*. Od melodramatycznych *Wzgórz wichrów* kulminacyjnemu momentowi książki bliższa jest jednak scena z *Widma wolności* Buñuela z 1974 roku, w której prefekt policji podąża nocą do rodzinnego grobowca, tajemniczo wezwany przez nieżyjącą siostrę, z którą łączyła go miłość niejednoznacznej natury.

Wiara surrealistów, że pożądanie i miłość zdolne są podważyć zasady funkcjonowania znienawidzonych przez nich instytucji państwa, kościoła i rodziny, najjaskrawiej jest widoczna właśnie w filmach Buñuela. Do jego ulubionych tematów należą miłość, seks, bunt przeciw mieszczańskiej moralności oraz obnażanie hipokryzji polityków, kleru i społeczeństwa. Drugi film po *Psie andaluzyjskim*, *Złoty wiek* z 1930 roku, to manifest – równie ważny jak *Manifesty* Bretona, tyle że pełen poczucia humoru – głoszący zwycięstwo miłości nad represyjną społecznością. „To jedyny film pokazujący miłość absolutną tak, jak ja ją rozumiem”[42] – pisał Breton w *Miłości szalonej*. Jedna z pierwszych scen – kontrastująca kochającą się w błocie parę z towarzystwem świeckich i kościelnych dygnitarzy, kładących kamień węgielny pod miasto Rzym – stanowi syntezę surrealistycznej wizji konfliktu między instynktem miłości a zniewoloną ceremoniałami cywilizacją. *Złoty wiek* odpowiada na pytanie, jakie kilka lat

wcześniej zadał sentymentalnej kinematografii Aragon w *Wieśniaku paryskim*: „Czy tylko przez przypadek nie pokazuje się w nich [w filmach] nigdy kobiety, która spogląda na kogoś zbliżającego się milcząca i z wezwaniem w oczach i kładzie nagle rękę na spodniach mężczyzny?”[43].

W *Viridianie* elementy makabry i groteski Buñuel przeplótł echem wielkiej romantycznej miłości. W *Dyskretnym uroku burżuazji* wydał żyjących wedle żelaznych reguł *savoir-vivre*’u bohaterów nie tylko na pastwę przypadku i strasznych snów. Ich salony i sypialnie nawiedza też widmo kochanków ze *Złotego wieku*. Niespodzianie wciela się w nich para mieszczan, gdy – ulegając erotycznej żądzy – ucieka przez okno przed czekającymi na dole gośćmi. *Widmo wolności* zawiera ulubiony przez Buñuela epizod osnuty wokół miłości między siostrzeńcem a odpowiednio starszą ciotką. Gdy w finałowej scenie widzimy nieprzystające do twarzy młode ciało, nie jesteśmy pewni, czy dokonał się cud, czy też patrzymy oczyma ogarniętego miłością szaloną kochanka. W tym samym filmie pseudopornograficzne obrazki (które okazują się paryskimi widokówkami) burzą *decorum* mieszczańskiego wnętrza, a pan domu – chwilę wcześniej zajęty ustawianiem na kominku gablot z suszonymi pająkami – przeobraża się nagle w Don Juana. Ostatni film Buñuela, *Mroczny przedmiot pożądania* z 1977 roku, to najbardziej złożone studium miłosnego opętania.

„Jeśli kochasz miłość, pokochasz surrealizm”[44] – głosiła ulotka wydana przez Centralę Surrealistyczną w 1924 roku. Zasada ta nie zawsze się sprawdza. Nawet jednak ci, którzy surrealistów nie pokochają, muszą zgodzić się z jednym: trudno znaleźć innych szalonych doktrynerów, artystów i kochanków, którzy poświęciliby miłości aż

tyle uwagi. Mierzyć się z nimi mogą tylko buntownicy drugiej połowy ich wieku: dzieci-kwiaty i paryscy majowi studenci, którzy ku powszechnemu zaskoczeniu podjęli poetykę surrealistycznych manifestów. Bretona już przy tym nie było: umarł dwa lata wcześniej. W 1924 roku oznajmiał: „Najważniejsza jest miłość”[45]. *All You Need Is Love* – powtarzali Beatlesi czterdzieści lat później.

Tak idealizowana przez męskich członków ruchu miłość szalona w relacjach kobiet wygląda zgoła inaczej. Jest uczuciem równie wszechpotężnym, lecz niebezpiecznym, bo stawiającym kobietę w roli istoty słabszej, biernej, a jeśli przejawiającej aktywność, to samodestrukcyjną. Miłość szalona równa się miłości nieszczęśliwej.
Najwięcej miejsca poświęciły jej Leonora Carrington i Unica Zürn. W opowiadaniu Carrington *Le Petit Francis* (Mały Francis) – pisanym w 1937 roku, na początku jej romansu z Maksem Ernstem, gdy ten dzielił czas i serce między żoną w Paryżu a Leonorą w Saint-Martin d’Ardèche – tytułowy bohater (*alter ego* autorki) walczy o miłość wuja Ubriaco (Ernsta) z jego religijną, zaborczą, histeryczną córką (żoną). Wreszcie – przemieniony z rozpaczy w hybrydalne stworzenie o końskim łbie – ginie z jej rąk. Przedtem jednak Francis, pół człowiek pół koń, patrzy, jak Francis sprzed przemiany zostaje zgilotynowany. Irracjonalne uczucie powoduje, że traci głowę dwukrotnie.
Dwa najważniejsze opowiadania o miłości szalonej napisała Carrington po rozstaniu z Ernstem, gdy – jak wspominała Peggy Guggenheim – postanowiła zakończyć ów związek ostatecznie, nie chcąc być dłużej niewolnicą, a tylko na takich zasadach mogli być razem[46].
„Czy wierzysz, że przeszłość może umrzeć?” – pyta w opowiadaniu *Waiting* (Czekanie) jedna z bohaterek. „Owszem – odpowiada druga.

– Jeśli teraźniejszość poderżnie jej gardło”[47]. Pożegnanie *amour fou*, przypowieść o uczuciu wielkim, lecz przegranym, stanowi opowiadanie *Le septième cheval* (Siódmy koń), opublikowane podczas wojny w nowojorskim piśmie surrealistów „VVV”. Jak zwykle występuje w nim antypatyczna mieszczańska religijna żona-hipokrytka, pozytywny, choć słabego charakteru mąż oraz bliżej nieokreślone stworzenie, coś pomiędzy koniem a kobietą (to zresztą w twórczości Carrington ostatnie końskie wcielenie bohaterki). Uciekając od żony, mąż bierze na przejażdżkę sześć wierzchowców. Sam dosiada siódmego, który okazuje się nikim innym jak Hevalino, ni to kobietą, ni koniem. „Klacz pędziła, jakby serce miało jej wyskoczyć. Przez cały czas Philip czuł bezgraniczną ekstazę miłości. Zdawało mu się, że przyrósł do grzbietu pięknej, czarnej klaczy, że stanowią jedno”[48]. Szaleńcze uczucie trwa jednak krótko. Rankiem jeździec z końmi wracają do stajni. O Hevalino nie ma więcej mowy, choć to chyba ona z Philipem na grzbiecie stratowała straszną żonę. Jedynym owocem ich potencjalnie wiecznej miłości jest źrebię kaleka. „Nikt jednak nie mógł wytłumaczyć, skąd się wzięło kalekie źrebię w siódmej, pustej przegrodzie”[49].

Wydana na rok przed śmiercią autorki *Dunkler Frühling* (Ciemna wiosna) Uniki Zürn opisuje miłość dwunastolatki do nieświadomego jej uczucia dorosłego mężczyzny. Ta opowieść o dojrzewaniu (której epilog przytaczam w rozdziale „*Czy samobójstwo jest rozwiązaniem?…*”) pokazuje miłość jako prowadzące do katastrofy objawienie: „Była zła na rodziców za to, że ją spłodzili. Świat zdawał się okrutny i wrogi. Lecz teraz tak jest poruszona zjawieniem się jego, że z radością umarłaby choćby w tej chwili. […] Tak, na pewno umrze przez tak wszechpotężne uczucie. Któż mógłby podźwignąć

miłość, nie umierając przez nią?”[50]. Dziewczynka nie tylko ma przeczucie bliskiego tragicznego końca, ale miłość od początku jest dla niej źródłem bólu. „Wraz z tym spotkaniem otwiera się otchłań cierpienia. Przepełniona jest po brzegi miłością, która się zeń wylewa. Jest zbyt młoda, by to uczucie zrozumieć”[51]. Ból nie zmienia jednak faktu, że miłość szalona, choć z góry skazana na zagładę, jest miłością jedyną i wartą wszelkich poświęceń. „Tylko ci, którzy kochają beznadziejnie, mają szansę kochać wiecznie i z taką samą siłą”[52]. „To dziecięce doświadczenie pierwszej miłości uczy ją więcej, niż mogłaby się nauczyć od dorosłych: że wielbienie kogoś wymaga całkowitej bierności”[53]. Na tym polega główna różnica między Bretonem a Zürn czy Carrington (choć ta ostatnia buntuje się przeciw takiemu stanowi rzeczy). Breton miłość szaloną widzi w kategoriach postromantycznych jako uczucie wielkie, niezagrażające jednak psychicznej równowadze kochanka. Wręcz przeciwnie: rażony nim mężczyzna, dzięki wyostrzonym zmysłom, tworzy sztukę bliską podświadomości, pełniej więc odzwierciedlającą surrealistyczny ideał. Dla kobiet zaś miłość szalona zwiastuje, jeśli nie śmierć, to szaleństwo. Jest jeszcze jedną drogą do stracenia głowy – jak uczy lektura *Małego Francisa* – nie tylko w sensie metaforycznym.

Wydany w roku śmierci autorki *Der Mann im Jasmin* (Jaśminowy mężczyzna) to przede wszystkim kliniczny opis popadania w szaleństwo. Choć – tak jak *Ciemna wiosna* – pisany jest w trzeciej osobie, stanowi relację snutą z perspektywy osoby chorej, która jest wpół drogi: już nie wśród zdrowych, ale jeszcze nie całkiem po drugiej stronie, gdyż „zdroworozsądkowo” opisuje własne objawy. Jest to też kryptoopowieść o *amour fou* do tajemniczego mężczyzny o hipnotycznej mocy. Czy kryje się pod nim Henri Michaux, którego

destrukcyjny intelekt Zürn podziwiała? Czy Hans Bellmer, który jej życie i twórczość naznaczył jak nikt inny? Oni obaj? Fascynacja, miłość i nienawiść powodują, że autorka woli obiekt tych sprzecznych uczuć ukryć pod postacią mężczyzny mitycznego. Ale i tak pozostaje on wszechobecny, a główna bohaterka walczy z pożerającą ją chorobą bez nadziei na wyzdrowienie. Oto, do czego wiedzie miłość szalona…

Straszne życie budzika
albo czterdzieści lat śmiechu ze świata

Jesteśmy geniuszami, mamy bowiem poczucie umoru[1].

„Wojsko brytyjskie – choć bez wątpienia mądrzejsze od francuskiego – nie ma zbyt wiele poczucia umoru”[2] – o trzeciej po południu 11 października 1916 roku pisał z okopów do André Bretona Jacques Vaché. Wychowany na Alfredzie Jarrym dadaista i zwiastun surrealizmu, jak wiele innych kluczowych dla ruchu pojęć, tak kwestię humoru ujął celnie i w odpowiedniej dla siebie, i tematu, poetyce: „Prosi pan o definicję umoru […]. OTO PRZYKŁAD: wie pan, jak straszne życie wiedzie budzik – potwór ten zawsze przerażał mnie tym, jak patrzy mu z oczu i sposobem, w jaki wykwintniś ów mierzy mnie wzrokiem, ledwie wejdę do pokoju. Czemuż więc tyle w nim umoru, czemu? Tak jednak właśnie jest, nie inaczej. Jak się pan przekona, w umorze sporo też wspaniałego UBIZMU. […] umor zbyt wywodzi się z doznania, by łatwo go wyrazić. To uczucie. Chciałoby się niemal powiedzieć ZMYSŁ teatralnej nieużyteczności świata. […] Jesteśmy geniuszami, mamy bowiem poczucie umoru. Wszystko więc – nigdy pan w to chyba nie wątpił? – jest nam dozwolone”[3].
Wierny najważniejszej lekcji Ubu Króla, Vaché wziął obrazoburczo-proroczy śmiech jego autora za punkt wyjścia obserwacji kształtującego się właśnie nowego wieku, którego charakter genialny uczniak przewidział dwadzieścia lat przed Wielką Wojną: „Tymczasem na nowo czytam Świętego Augustyna (wyobrażając sobie uśmiech narodu polskiego) i próbuję ujrzeć w nim coś więcej niż mnicha, nie znającego się na umorze”[4]. „Strasznie się nudzę, zer-

kając zza monokla, noszę kolor khaki i biję Niemców. Machina do wymóżdżania toczy się z hukiem”[5].

Do tego, jak Jacques Vaché opisał ten nie najlepszy ze światów, Breton odwoływać się miał bezustannie. Spotkanie w wojskowym szpitalu w Nantes z ekscentrycznym młodzieńcem wprowadzającym w życie lekcję Jarry’ego było dlań spotkaniem najistotniejszym. Wymieniając w pierwszym *Manifeście* antenatów surrealizmu, z autorem listów wojennych się utożsamił: „Vaché jest surrealistą we mnie”[6]. Fascynacji tej nigdy nie odrzucił, nawet wówczas, gdy – rozgoryczony rozwojem wynalezionego przez siebie ruchu – w *Drugim manifeście* wyparł się większości duchowych przewodników. Pośmiertna kariera Jacques’a Vaché pokazuje, co surrealizm zachował z dadaizmu: zastępując nihilizm irytującym niekiedy optymizmem, pieczołowicie przechował to, co najbardziej ulotne – humor.

Równie istotna inspiracja w pojmowaniu humoru przyszła od Arthura Rimbauda, także wymienionego w pierwszym *Manifeście* („Rimbaud jest surrealistą w praktyce życiowej i gdzie indziej”[7]), choć odrzuconego w *Drugim*. Wyrażone w *Sezonie w piekle* kredo: „Lubiłem idiotyczne obrazy, […] niedorzeczne refreny, naiwne rytmy”[8] znalazło wyraz w zamiłowaniu surrealistów do absurdu oraz do pojmowanej z przymrużeniem oka kiczowatości czy raczej – jak chce Susan Sontag – kampu[9].

Baudelaire, także zwiastun surrealizmu, pisał w eseju *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*: „Śmiech jest sataniczny, a więc głęboko ludzki. Płynie z wyobrażenia człowieka o własnej wyższości […]”[10]. Autor *Kwiatów zła* zapowiadał czarny humor – który nieco później „wymyślił” Breton – w całej jego złożoności, od okrucieństwa, złego gustu i idącej ręka w rękę z poezją ironii, do

tkwiącej u jego podstaw rozpaczy nad tragicznym absurdem rzeczywistości. Breton trop ów podjął, demaskując rządzący światem nonsens.

Trudno się dziwić, że humor miał odegrać w historii surrealizmu tak wielkie znaczenie. Ruch, który za cel stawiał sobie wyzwolenie marzeń sennych, erotycznych pragnień, pogrzebanych pod powłoką *savoir vivre*'u sił twórczych i spontanicznych zachowań, musiał docenić decydującą w zmaganiach z konwenansami potęgę śmiechu. Humor królował w praktyce surrealistycznej, nim wszedł na strony surrealistycznej literatury. Mimo zasłużenie ciążącego na Bretonie odium tyrana i doktrynera, surrealiści należeli do *homines ludendi*. Wywodzących się z poetyki purnonsensu reguł gier przestrzegali z konsekwencją godną następców Lewisa Carrolla, Raymonda Roussela i Duchampa. Gry były dla nich ucieleśnieniem chęci zatarcia granic między jawą a snem, rozumem a szaleństwem, pracą a zabawą, powagą a wygłupem, intelektualnym zajęciem a jarmarczną rozrywką. Spełniały – przeciwstawny elitarystycznej Stendhalowskiej ambicji sztuki *for the happy few* – postulat Lautréamonta, by poezję tworzyli wszyscy.

Przypisując grom funkcję psychoanalityczną, surrealiści traktowali je jako ucieczkę od rzeczywistości i powrót do dzieciństwa, ćwiczenie automatyzmu, przyczynek do teorii przypadku, drogę poznania podświadomości, niezawodne źródło poezji, pomost do odrzucenia pruderii (gra w prawdę wymagała odpowiedzi na najbardziej intymne pytania). Jak później Johan Huizinga, bliskie związki widzieli między grami a poezją, tu i tam upatrując źródeł magii. Francuski przekład *Homo ludens*[11] ukazał się w 1951 roku. Przełomowe to dzieło surrealiści wyprzedzili praktyką.

W skłóconej grupie gry spełniały cementującą funkcję, przywracającą ducha wspólnoty sprzed pierwszego *Manifestu*. Systematyczny Breton skutecznie wykorzystywał je do budowania wspólnej myśli i kreatywności. Tak zwany tarot marsylski, zaprojektowany przez surrealistów czekających w 1941 roku w Marsylii na wyjazd do Stanów, świadczył o terapeutycznej roli gier w momentach kryzysowych.

Dużo miejsca poświęcały grom surrealistyczne pisma, przedrukowując rezultaty językowych i wizualnych zabaw, zachęcając czytelników do wzięcia w nich udziału. Ocalałe z wielogodzinnych ludycznych seansów zapiski przywodzą na myśl teksty automatyczne: absurdalne, oniryczne, rozpalające wyobraźnię, wyzwalające niemożliwe skojarzenia, dające upust wolności bez granic. Jedne i drugie mają siłę poetycką nośniejszą niż wiersze surrealistycznych poetów.

Najbardziej znana gra surrealistów to legendarny wyborny trup, czyli „gra w papierki". Wymyślona w 1925 roku przez Jacques'a Préverta w konkurującym z kręgiem Bretona gronie artystów, spotykających się przy ulicy du Château, wywiodła swe zasady z dadaistycznych przepisów na kolaż z ułożonych przypadkowo gazetowych wycinków. Każdy z uczestników pisał słowo, po czym zakrywał je, zaginając kartkę przed przekazaniem sąsiadowi. Ten robił to samo, aż do ostatniego gracza. Nazwa pochodzi od pierwszego uzyskanego w ten sposób zdania: *Le cadavre exquis boira le vin nouveau* (Wyborny trup będzie pił nowe wino). Wersje rysunkowe i kolażowe prowadziły do powstawania zaskakujących hybrydalnych stworów, przywodzących jednak najczęściej na myśl ludzką sylwetkę. Do nazwy wybornego trupa nawiązała Gala Dalí, przebierając się zań na

wyprawiony w 1938 roku nowojorski „Bal oniryczny” ku czci Dalego. Z jej głowy wyrastała lalka ucharakteryzowana na noworodka z brzuchem zżeranym przez mrówki i czołem ściśniętym dalijskim lejtmotywem – fosforyzującymi kleszczami homara.
Surrealistyczne gry spełniały postulat Rimbauda „rozregulowania zmysłów”. Wyzwalały słowa i obrazy z ograniczeń racjonalnego dyskursu. „Słowa włączyły się do zabawy – pisał Breton w 1922 roku. – Zaczęły uprawiać miłość”[12]. Poetyka snu, triumfująca nad jawą we wszystkich poczynaniach surrealistów, w grach znalazła kolejne doskonałe wcielenie. Pozwoliły one przenieść recepty na pobudzanie wyobraźni samotnego artysty na szersze forum wspólnych działań. Dla surrealistów, przypisujących wielką wagę działaniom zbiorowym, była to rzecz niebagatelna.

A oto kilka przykładów surrealistycznych gier:
Gra w pytania i odpowiedzi jest nieco zmodyfikowaną wersją „gry w papierki”. Myśli graczy płyną w niej torem niezależnym. Zasada naczelna: osoba dająca odpowiedź nie zna pytania. Efekt – absurdalny, czasem profetyczny.
11 numer pisma „La Révolution surréaliste” z 15 marca 1928 roku przedrukował między innymi następujące rezultaty tej gry:
„Raymond Queneau: Co to takiego André Breton?
Marcel Noll: To mieszanka humoru z przeczuciem katastrofy, coś na kształt cylindra.

André Breton: Co to takiego wolność?
Suzanne Muzard: To lawina kolorowych punkcików na powiekach.

André Breton: Co to takiego samobójstwo?

Suzanne Muzard: To kilka ogłuszających dzwonków.

Suzanne Muzard: Dlaczego mamy dalej żyć?
Louis Aragon: Bo za bramą więzienia tylko klucze śpiewają.

Louis Aragon: Dlaczego w razie pożaru należy zbić szybę?
Suzanne Muzard: Bo chwycił mróz i myśli jeżdżą na łyżwach.

Marcel Noll: Co to takiego generał?
Suzanne Muzard: Męczący spacer po ostrych kamieniach… Niech żyje pustynia, wielbłądy i piach.

Benjamin Péret: Czym jest braterstwo?
André Breton: Być może cebulą".

Efekty tej samej gry, przytoczone w artykule *Intervention surréaliste* (Głos surrealistyczny) w piśmie „Documents", 1934:

„Yves Tanguy: Czym jest miłość fizyczna?
André Breton: Połową przyjemności.

Marcelle Ferry: Co to takiego surrealizm?
André Breton: To cynowe sztućce sprzed wynalazku widelca".

Gra w zdania hipotetyczne opiera się na regułach zbliżonych do zasad gry w pytania i odpowiedzi. Pierwszy gracz układa początek zdania złożonego, zaczynającego się od „gdyby" lub „gdy". Drugi – nieświadom początku – dopisuje część drugą, zdanie w trybie przypuszczającym.
Owoce tej gry, zacytowane w artykule *Le surréalisme en 1929* (Surrealizm w roku 1929) w piśmie „Variétés", czerwiec 1929:

„André Breton: Gdyby nie było Marsylianki,
Louis Aragon: Łąki założyłyby nogę na nogę.

André Breton: Gdyby jutro wybuchła Rewolucja,
Louis Aragon: Bycie recydywistą stanowiłoby powód do dumy.

André Breton: Gdyby pewnego wietrznego dnia cały świat odleciał,
Louis Aragon: Lunatycy tłumniej niż zwykle spacerowaliby po dachach.

Suzanne Muzard: Gdy lotnicy znajdą się w siódmym niebie,
Yves Tanguy: Posągi każą sobie podać zimne przekąski.

Louis Aragon: Gdy ptaki zaczną pływać,
André Breton: Małż da dowód nie lada energii.

Pierre Unik: Gdy wolne skojarzenia doczekają się pomnika,
Louis Aragon: Anioł niezwykłości wymyśli sztukę bilardu”[13].

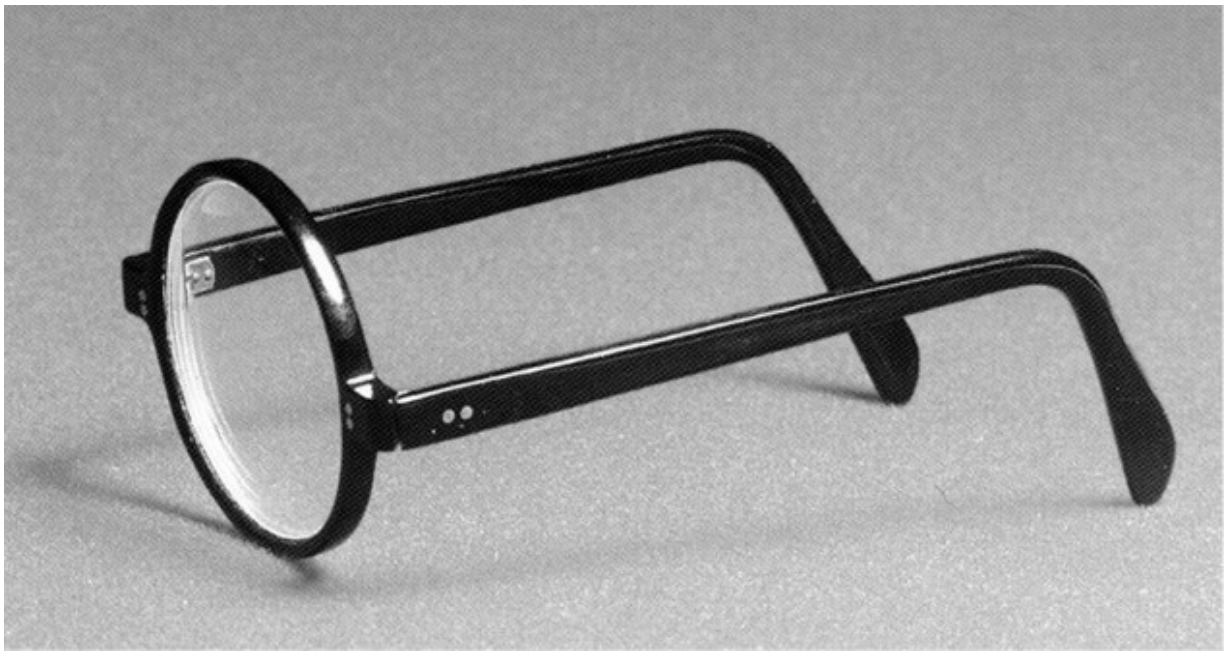
Gra w prawdę. Wybrany gracz zadaje pozostałym intymne pytanie, na które muszą odpowiedzieć zgodnie z prawdą. Potem role się zmieniają, aż pytanie zada każdy.

„Albert Valentin: Co mówi pan/pani w momencie orgazmu?
Pierre Unik: Najwięcej, co zdarzyło mi się powiedzieć, to «Ha!».
Simone Vion: Nic nie mówię.
Raymond Michelet: Ja też nie.
André Breton: Ani ja.
André Thirion: Chyba raz powiedziałem «Kochanie».
Humm: [nie odpowiada]
Victor Meyer: Nie mówię nic.

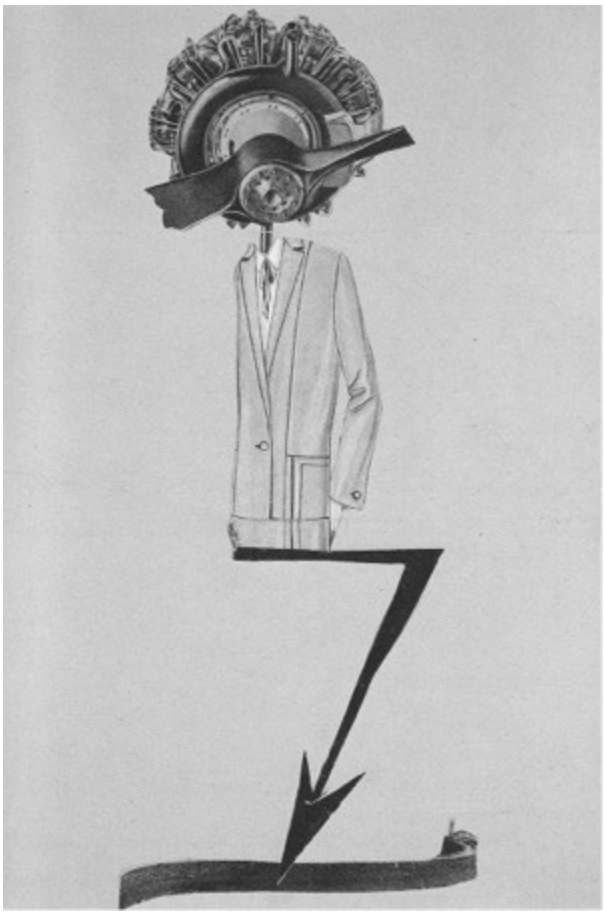
Pierre Blum: Kiedy jestem z kimś, kogo kocham, mówię «Kochanie», w innych sytuacjach milczę.
Madame Lena: Najczęściej mówię «Fernande» (tak się nazywa moja siostra) lub «Denis» (to imię doktora, w którym się kocham, ale z którym nie spałam), jeszcze czasami «Pierre».
Schnitzler: Nic nie mówię.
Schwartz: «Najdroższa» lub «Moja Lulu».
Katia Thirion: «Kocham cię (a.i.o…)» [zapis nie wyjaśnia, co znaczą litery w nawiasie]
Albert Valentin: «Lafirynda», «Zdzira», «Ladacznica».
Paul Eluard: Usta mi się nie zamykają".

Gra: „Czy otworzyłbyś drzwi?". Gracze mają wyobrazić sobie następującą sytuację: śni się im, że ktoś puka do drzwi, idą otworzyć i widzą osobę, którą mogą wpuścić lub nie. Każdy kolejno proponuje potencjalnego gościa, pozostali zapisują swoją decyzję o otwarciu bądź nie, plus krótkie wyjaśnienie. Wyniki odczytane są na głos. Gość musi być osobą znaną. W grze bierze udział co najmniej pięciu graczy:

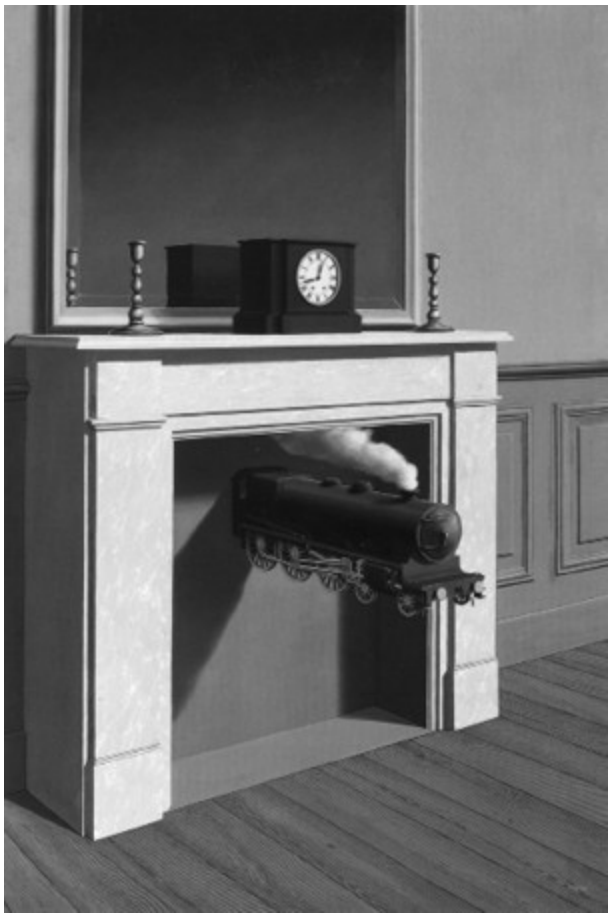
„CEZANNE
Jean-Louis Bédouin: Nie, jego miejsce jest w podręcznikach.
Robert Benayoun: Tak, żeby mieć to jak najszybciej za sobą.
André Breton: Nie, nie mielibyśmy sobie nic do powiedzenia.



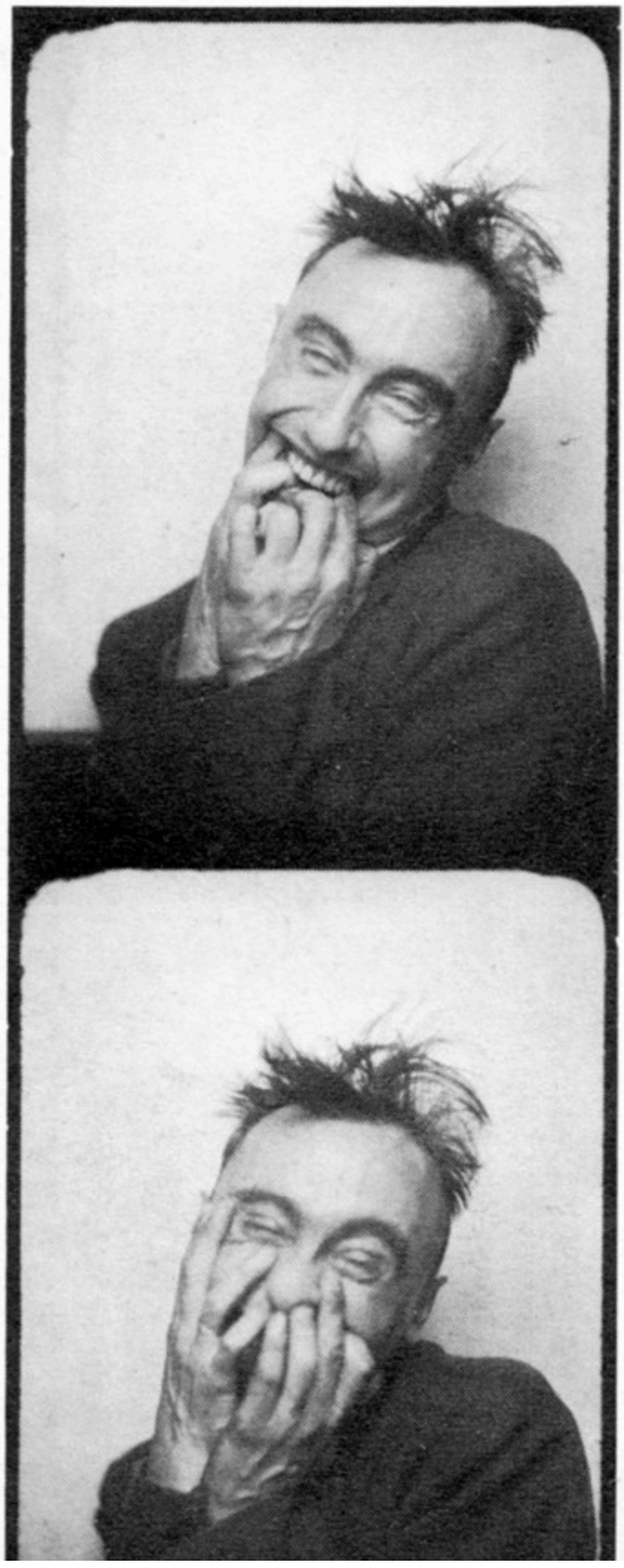
27. Marcel Mariën, *Biały kruk*, 1937



28. *Wyborny trup*, autorzy: André Breton, Marcel Noll, Jacques Prévert i Benjamin Péret, ok. 1927



29. René Magritte, *Czas zasztyletowany*, 1938



30. Yves Tanguy, zdjęcia z automatu

Elisa Breton: Nie, za bardzo wierzy w teorie.
Adrien Dax: Nie, za dużo go wszędzie!
Georges Goldfayn: Nie, nie lubię ponuraków.
Julien Gracq: Tak, chyba tak, choć boję się, że rozmowa by się nie kleiła.
Gerard Legrand: Nie, to nudziarz.
Simon Hantai: Nie, nie mógłbym powstrzymać śmiechu.
Wolfgang Paalen: Nie, jego intencje wyprzedzają malarstwo.
Benjamin Péret: Nie, sytuacja byłaby zbyt głupia.
José Pierre: Nie, mam okno.
Bernard Roger: Nie, nie chcę tracić czasu.
Jean Schuster: Nie, nie znoszę jabłek.
Anna Seghers: Nie, bo lubię jabłka.
Toyen: Nie, mam dość martwych natur.
Michel Zimbacca: Nie, zbyt lubię owoce”[14].

Psychoanalityczne gry – obok oswobodzenia wyobraźni i zachęcenia do absolutnej szczerości – miały zdrową funkcję rozśmieszania uczestników. Wyborny trup w wersji literackiej i wizualnej był przejawem spontanicznego poczucia humoru, bezkarnie wykrzywiającego rzeczywistość przez złożenie jej kawałków na opak. Surrealistyczne kolaże, obrazy, meble i przedmioty zabawiały się ze światem na podobnie bezpardonowych zasadach.

Surrealiści nie gardzili humorem o korzeniach ludowych: lubili popularne filmy i teatrzyki rewiowe, jeśli tylko nie zawierały zbyt dużo sprośnych żartów, niemożliwych do pogodzenia z wiarą w miłość szaloną. Ludyczność, radość życia i dystans do własnej osoby należą do zbyt rzadko dziś wymienianych cech ruchu, który z czasem skostniał w dogmatyzmie[15]. Jeśli wierzyć relacjom uczestników zbiorowych zabaw, śmiech nieodłącznie towarzyszył surrealistom „odkrywającym" paryskie zaułki i bretońskie miasteczka, śledzącym kolejne epizody popularnych seriali: *Fantomasa* i *Wampirów* Feuillade'a, brodzącym w rzeczkach w poszukiwaniu agatów, wypatrującym osobliwości na pchlich targach, pozującym w tekturowych autach lunaparku, odwiedzającym uliczne bale, spędzającym długie godziny w kawiarniach i bistrach, wywołującym głośne skandale, żarliwie dyskutującym o polityce, seksie, wolności i wyobraźni. Jedną z pierwszych decyzji grupy było odrzucenie snobistycznego Montparnasse'u „poważnych" artystów na rzecz ludowego Montmartre'u miejskich włóczęgów, robotników, marynarzy, prostytutek i alfonsów (większość odwiedzanych przez surrealistów kawiarń oraz mostek kapitański – ulica Fontaine'a, na której Breton z kolejnymi żonami mieszkał całe życie – były o rzut kamieniem od placu Pigalle).

Dokonawszy wyboru „złej" dzielnicy, w której toczyć się miała historia ruchu, adepci nowego kierunku przystąpili do podważenia wizerunku artysty. Za instrument do niekończących się zabaw z własną twarzą posłużył im wynalazek epoki: automat do legitymacyjnych zdjęć. Stojące na antypodach narcyzmu seryjne fotografie, na których Ernst, Tanguy i bracia Prévert wygłupiają się niczym uczniacy na wagarach, skłaniają do zrewidowania opinii o surreali-

stach jako napuszonych egocentrykach. Bardziej przewrotnym przejawem antyportretu były drukowane w 1942 roku w „First Papers od Surrealism" zdjęcia mistyfikatorskie. Amerykańskiej publiczności, ciekawej obliczy francuskich awangardzistów, surrealiści woleli zaprezentować się w przebraniu: Ernst – brodatego pustelnika, Magritte – krótkowzrocznego kolonisty, Carrington – farmerki z południowego stanu ze zdjęcia Dorothei Lange. Przesłanie tej mistyfikacji jest oczywiście złożone: znalazłszy się nie całkiem z własnej woli w Nowym Jorku, paryżanie z wyboru woleliby być gdzie indziej, toteż wykorzystali okazję, by w cudzym ciele prysnąć jak najdalej. Efekt ich zabawy jest jednak przede wszystkim komiczny.

Śmiech stanowi wyraz niepokory, przejaw wolności i odwagi cywilnej, instynktowną reakcję na świat, złożony – jak zawsze – w głównej mierze ze strasznych mieszczan w strasznych mieszkaniach. Jest inicjacją przywracającą godność stłamszonej spontaniczności, pozwalającą stłuc skorupę powagi i oportunizmu. Poczucie humoru scalało grupę złożoną z silnych indywidualności, lecz nonkonformizm i zamiłowanie do prowokacji zwiastowały mające wkrótce wybuchnąć spory. Salwy śmiechu nierzadko zapowiadały równie spontanicznie wymierzane policzki.

Dla Jacques'a Vaché humor był sposobem na duchową dezercję i pozostanie przy zdrowych zmysłach poprzez zachowanie dystansu do wojennej rzeczywistości. Stanowił sposób na przeżycie. Nieco później dla Aragona stał się warunkiem do powstania poezji. „Cóż za poczucie humoru znaleźć można u wszystkich wielkich poetów! Wystarczy wspomnieć Lautréamonta"[16] – pisał w *Rozprawie o stylu*. Optymista Tzara wierzył, że humor zdławi kiedyś konflikty między jednostką a społeczeństwem. Traktował go (jak Breton) jako wypad-

kową przypadku, wyrosłą z przeciwstawnych uczuć nierozdzielną cząstkę każdego ludzkiego działania[17].

Na ankietę *Czy humor jest postawą moralną?* twierdząco odpowiedział na łamach pisma „Le Surréalisme au service de la Révolution" poeta i czołowy teoretyk surrealistów serbskich, Marco Ristitch, widzący w poczuciu humoru moralny wymóg. „Ponieważ od wieków humor nie zostawia w spokoju żadnej nagrobnej płyty, żadnego węgielnego kamienia amfiteatru nieśmiertelnej mądrości, jest moralny, tak samo jak szaleństwo, poezja czy miłość"[18]. Świadom niebezpieczeństw płynących z odrzucenia obiektywnej rzeczywistości, pomny tragicznego końca kilku surrealistów, Ristitch widział jednak w humorze zagrożenie: „Oparta na humorze życiowa postawa okazuje się nie do zniesienia. Jacques Vaché popełnił samobójstwo, zabił się też Jacques Rigaut. Stale towarzyszące komuś poczucie humoru można by uznać za moralność samotności, lecz samotność sama skazuje się na śmierć"[19]. Choć i tę opinię można podważyć, jeśli w akcie samobójczym ujrzy się wyraz absolutnej wolności. „Śmiech Rigauta, Desnosa, Crevela czy Rodanskiego, tak jak Cravana i Vaché'go, był śmiechem zuchwałych rozbitków przemienionych w Robinsonów Crusoe i skazanych na wieczność na wyspie, którym duma nie pozwala paktować z nicością. Śmiech surrealistów obraca się przeciw śmierci i oznacza całkowite jej odrzucenie"[20] – notował po latach jeden z członków ruchu, Robert Benayoun[21].

Jak i w innych kwestiach najważniejszą teorię humoru sformułował Breton, znany skądinąd z usposobienia nie najweselszego. Wymyślił on pojęcie czarnego humoru: okrutnego, pełnego ironii, obalającego autorytety, obnażającego hipokryzję, nieznoszącego podporządkowania logice, normom społecznym i regułom języka, wykazującego

dwuznaczność wszystkiego, odsłaniającego głęboko skryte zakamarki ludzkiej natury, krótko mówiąc – spełniającego funkcję do głębi wywrotową. Po raz pierwszy tego określenia Breton użył w liście pisanym we wrześniu 1936 roku. Scharakteryzował je podczas odczytu wygłoszonego rok później w Comédie des Champs-Élysées oraz w wydanej w tym samym czasie broszurze zatytułowanej *Czym jest czarny humor?*. Wywiódł je z anglosaskiej tradycji (określającej stan melancholii jako *black humour*), z tak mu bliskiej romantycznej powieści gotyckiej oraz z heglowskiego „humoru obiektywnego". „[…] w dziedzinie poznania humoru Hegel uczynił zasadniczy krok, wprowadzając koncept h u m o r u o b i e k t y w n e g o"[22] – pisał we *Wstępie* do *Antologii czarnego humoru*. Wierny jednej z głównych kategorii surrealizmu, kategorii przypadku obiektywnego (rozumiał przezeń zapowiadane szeregiem znaków nieuchronne wydarzenie, wywołujące istotne przemiany w podświadomości; przypadek, w którym przejawia się tajemnicza i nie w pełni jeszcze uświadomiona nieodwołalność, zdający się świadczyć o istnieniu innej, paralelnej do znanej nam rzeczywistości)[23], połączył oba pojęcia, spokrewnione za sprawą wspólnego przymiotnika. „Przepowiedziałem już wcześniej, że czarny sfinks h u m o r u o b i e k t y w n e g o musi spotkać na wiodącej ku przyszłości, zakurzonej drodze białego sfinksa p r z y p a d k u o b i e k t y w n e g o i że cała późniejsza twórczość ludzkości będzie owocem ich uścisków"[24].

W krótkim, lecz gęstym słowie wstępnym do *Antologii*, przezornie zatytułowanym *Paratonnerre* (Piorunochron), stwierdzał przede wszystkim, że czarny humor jest zjawiskiem z natury nieuchwytnym. Próbował definiować go jako wyraz triumfu freudowskiej zasady przyjemności[25] (dzięki niemu możemy bowiem – iluzorycznie co

prawda – zapanować nad rzeczywistością) oraz jako śmiertelnego wroga dydaktyki i sentymentalizmu. W odróżnieniu od komizmu i humoru konwencjonalnego czarny humor stanowi „przesłanie" do zinterpretowania przez odbiorcę. Jak wszystko, co w surrealizmie istotne, inspiruje się magią codzienności, czerpiąc z niej dowcip i poezję. Widać to najwyraźniej w książkach o surrealistycznym Paryżu: *Wieśniaku paryskim* Aragona[26] oraz *La liberté ou l'amour!* (Wolność albo miłość!) Desnosa[27]. „W codzienną rzeczywistość wkracza cudowność, toteż nie ma już potrzeby odwoływać się do poetyckich ramotek w rodzaju nawiedzonych zamczysk, piratów z piekła rodem, Żydów Tułaczy czy Melmothów mniej lub bardziej pogodzonych z kapitalistycznym światem. Nad miastem króluje Fantomas, Wieża Eiffla-pastereczka strzeże dachów, ciemne ulice rozświetla monstrualne i obsceniczne Dzieciątko Cadum tkwiące obok Krowy, która się śmieje, podczas gdy ludzie zapomnieli, jak to robić, zaś poczciwy Ripolin bez końca powtarza absurdalny gest"[28].
Wzorów czarnego humoru Breton szukał w kinie i sztukach wizualnych (ciekawe, że gdy w pisanym kilkanaście lat wcześniej *Manifeście* niemal całkiem zabrakło nazwisk malarzy, w tej literackiej antologii odwołania do innych sztuk są tak oczywiste). Jest więc mowa o drzeworytach José Guadelupe Posady i popularnych w Meksyku – stolicy czarnego humoru – kościotrupach-zabawkach, o powieściach kolażowych Maksa Ernsta, wielbionym przez surrealistów Chaplinie, purnonsensowych komediach Macka Sennetta, dadaistycznym *Antrakcie* René Claira oraz pierwszych przykładach kinematografii surrealistycznej: *Psie andaluzyjskim* i *Złotym wieku* Luisa Buñuela. Oglądając dziś te filmy, trudno nie przyznać, że o ich świeżości decyduje właśnie czarny humor. Wiedzą o tym ci wszyscy, którzy

przez łzy śmiechu pożerają scenę *Złotego wieku*, gdy tłumek wojskowo-kościelnych jegomości brnie przez skaliste wybrzeże do miejsca, gdzie zostanie wmurowany kamień węgielny pod miasto Rzym. I ci, którym bolący ze śmiechu brzuch nie pozwala nigdy w pełni delektować się sceną pogrzebu w *Antrakcie*, kiedy składanie kondolencji zakłóca niespodziany wicher, wydymający szacownym damom suknie niczym spadochrony. W tym świecie nic nie dziwi: ani wylegująca się na łóżku krowa, ani ciągnący karawan wielbłąd, ani żałobnicy konsumujący w milczeniu obwarzanki-kolosy zastępujące wieńce, ani seksowna baletnica, która przy bliższym wejrzeniu okazuje się poważnym brodaczem, ani nawet cudowne zmartwychwstanie przemienionego w sztukmistrza nieboszczyka.

Szczęśliwie papież surrealizmu na teorii nie poprzestał, ilustrując ją kilkuset stronicami fragmentów dzieł czterdziestu pięciu autorów (tylu zawierało trzecie wydanie z 1966 roku). Zgodnie z zasadami czarnego humoru *Antologia* wyszła spod prasy 10 czerwca 1940 roku. „Niczego tak bym nie pragnął, jak tego, by [*Antologia*] dostała się do rąk czytelników właśnie teraz”[29] – pisał Breton do Léona-Pierre’a Quinta w lutym 1941 roku, gdy o dystrybucji miała zdecydować cenzura. Wstrzymana przez nią książka trafiła jednak do księgarń dopiero w 1945 roku. W Paryżu panował wówczas egzystencjalizm, Breton był jeszcze w Stanach i jego dzieło przyjęto chłodno. Musiało ono poczekać kilkanaście lat, by na stałe zająć miejsce wśród książek istotnych dla rozwoju dwudziestowiecznej myśli.

Dzieje trzech wydań przypominały koleje ekskomunik i przyjęć do grupy surrealistów. Autor się wahał, zmieniał zdanie, w drugim wydaniu z 1950 roku skrócił cytaty z Baudelaire’a, Apollinaire’a i Huysmansa na rzecz dodanych tekstów między innymi Péreta i Carring-

ton. W wydaniu ostatecznym fragmenty *Locus Solus* i *L'Etoile au Front* (Gwiazdy na czole) Raymonda Roussela zastąpił urywkami *Impressions d'Afrique* (Wrażeń z Afryki) i *La Poussière de soleils* (Pyłu słonecznego).

Odrzucając rubaszność w stylu François Rabelais'go, nonsens Edwarda Leara i modne w latach dwudziestych pełne bon motów moralizatorskie anegdotki, odżegnując się od popularnego podziału na humor „angielski" i „żydowski", do mistrzów gatunku zaliczył sceptyków. Są wśród nich między innymi Lewis Carroll, Jonathan Swift, markiz de Sade, Villiers de l'Isle-Adam, Friedrich Nietzsche, Arthur Rimbaud, Alphonse Allais, André Gide, Alfred Jarry oczywiście, Francis Picabia, Picasso, Franz Kafka, Duchamp i Hans Arp, Alberto Savinio, Jacques Vaché i Dalí. Do dziś żyją i tworzą tylko dwie – jedyne – kobiety, które się w *Antologii* znalazły: Leonora Carrington, malarka, autorka inspirowanych celtycką i południowoamerykańską mitologią opowiadań, sztuk teatralnych i powieści, oraz Gisèle Prassinos, najmłodsza pisarka „odkryta" przez Bretona w wieku czternastu lat i uwieczniona na słynnym zdjęciu Mana Raya z 1934 roku, na którym czyta surrealistycznemu areopagowi automatyczne poematy.

O tym, jak bardzo *Antologia czarnego humoru* „przewidziała" epokę, świadczy nie tylko czas jej powstania, lecz i fakt, że wyprzedziła wiele poważnych studiów choćby nad Kafką czy Sade'em. O tym, jak istotną częścią sztuki i życia był dla surrealistów humor, świadczy to, że antologie poświęcili tylko dwóm arcyważnym sprawom: czarnemu humorowi oraz miłości (Benjamina Péreta *Anthologie de l'amour sublime* [Antologia miłości wspaniałej] z 1956 roku). Humor i miłość ratowały ich w złych chwilach, w jakich temu pokoleniu

przypadło żyć. Pozwalały zwrócić się w głąb siebie, wyzwolić ducha buntu, zwyciężyć nad monstrualną głupotą świata.

Umierając trzy miesiące po ukazaniu się pełnego wydania *Antologii*, Breton o dwa lata się pośpieszył. W 1966 roku zdawało się, że surrealizm raz na zawsze zstąpił do zapomnianego grobu. Wkrótce potem jednak – ku zdumieniu marksistów i egzystencjalistów – majowi studenci odwołali się właśnie do humoru surrealistycznego. Graffiti na murach Sorbony czerpały z twórczości Bretona i Péreta. Ich śmiech na nowo wstrząsnął paryskimi ulicami, na których pojawiły się hasła jakby wyjęte z *Manifestu*: „Rodzice, opowiadajcie dzieciom swoje sny!", „Lepiej pracuje się we śnie, twórzcie komitety marzeń sennych!".

W *Piorunochronie* Breton pisał, że inteligentny humor wybuchem śmiechu potrafi podsumować wszystko, nawet nicość[30]. Na maju 1968 roku chichot ze świata się nie skończył. Dokładnie siedemdziesiąt lat po tym, jak światło dzienne ujrzał pierwszy *Manifest*, *enfant terrible* surrealistów, Roland Topor wyznał: „Zamiast wyrażać napięcie drapaniem się, kichaniem czy atakiem kaszlu, wybucham śmiechem, i nie bywam w tym wyjątkiem. […] To zawór bezpieczeństwa, pozwalający znieść rzeczywistość.

Cioran napisał gdzieś: «Rzeczywistość przyprawia mnie o astmę». Cierpię na to samo.

[Śmiech] to konsekwencja karykaturalnej rzeczywistości, wiodącej w ślepą uliczkę. Reakcję taką wywołują zbyt surowe normy zachowań. Jest to próba ucieczki od zaplanowanej z góry roli, od sztampy.

Ktoś czuje się stłamszony, prowadzony na pasku, aż tu nagle nieposkromiona natura daje o sobie znać tam, gdzie otwiera się droga

ucieczki.
Ja zmykam najchętniej przez usta. Z pewnością istnieją inne wyjścia bezpieczeństwa. Ale usta są najbliżej”[31].

Spośród wszystkich ruchów awangardowych surrealizm najradykalniej krytykował racjonalizm. Zastępując akademickie metody badania świata grami i prowokacją, wierzył w skuteczność czystej zabawy, wywołującej zaskoczenie i wzywającej do zrzucenia masek. Zapożyczając techniki dziecięcych gier oraz wymyślając własne, w sposób prosty i celny mierzył w filisterską mentalność. Francuski mieszczanin niechętnie przyjmował płynącą z tych poczynań lekcję o niezmierzonej roli przypadku.
Wieloletnie oddanie grom było konsekwencją odrzucenia przez surrealistów findesieclowego kultu artystycznej indywidualności. Wynikało z chęci doznania olśnienia nie w pracowni, lecz w zatłoczonym pokoju. Jak kino, przenoszące uczestników w oniryczny wymiar, oddzielone od codziennego „poważnego” życia, z ekonomicznego punktu widzenia całkiem nieproduktywne, gry służyły zabawie i dostarczały nieprzewidywalnych wrażeń. Miały wiele wspólnego ze sztuką.
Dziś wyobraźnia surrealistycznych graczy znalazła przytułek w Internecie. Pod adresem www.ravenblack.net/random/surreal.html „generator przypadkowego surrealizmu” raczy gości zdaniami z gry w papierki, czasem śmiesznymi, czasem nie: „Nigdy nie reperuj tostera z Hiszpanem! Rzeczywiście jesteś najbardziej spiczastym kartonem z mlekiem. Tak bym chciał, żeby Mao Tse Tung przestał myśleć o mojej kukiełce!”.
Breton z pewnością przyklasnąłby temu pomysłowi. Choć zmartwiłby go pewnie fakt, że gra – która miała wyrwać uczestników z

samotności gabinetu – znów wciska ich w fotele za biurkiem.

31. Fotos z planu *Złotego wieku* Luisa Buñuela, 1930

32. Max Ernst, kolaż z książki *Tydzień dobroci lub siedem żywiołów głównych*, 1933

Między snem a jawą: fotografia surrealistyczna

Kiedy wreszcie wartościowe książki przestaną być ilustrowane rysunkami, a zaczną zdjęciami?[1]

Aparat fotograficzny odkrywa cudowność, rejestrując nadrzeczywistość zbyt ulotną dla oka. Zrywa z estetycznymi stereotypami, wyostrza wrażliwość. Wskazuje drogę ucieczki z podległego logice codziennego życia. Uwydatnia sprzeczności rządzące światem pozornie uładzonym. Spełnia postulat Bretona wypatrywania znaków i słuchania rozkazów cudowności. „Ludzie żyją z zamkniętymi oczami wśród magicznych przepaści”[2] – ostrzega Aragon w *Wieśniaku paryskim*. Naciśnięcie spustu migawki magiczne te przepaści na moment odsłania. Żadne inne medium nie robi tego lepiej. Fotografia została stworzona na potrzeby surrealizmu.

Dzieje fotografii surrealistycznej biegły inną zgoła ścieżką niż dzieje surrealistycznego malarstwa. W latach dwudziestych i trzydziestych wielu członków ruchu uprawiało fotografię, nie przypisując jej miana „sztuki”. Przykładem najjaskrawszym jest Man Ray, który – obok filmów i surrealistycznych przedmiotów – całe życie robił genialne zdjęcia, nie przestając marzyć o karierze malarza. Casus Mana Raya jest tym bardziej ciekawy, że jego twórczość pokazuje, jak „surrealistyczność” przejawiała się nie tylko w wyborze techniki, ale i w sposobie kadrowania czy w użyciu zaskakującego zbliżenia. Będzie o tym mowa dalej.

Wielu surrealistów uprawiało fotografię na uboczu innych sztuk. Salvador Dalí – w przerwie malowania – robił fotomontaże i ręcznie kolorowane zdjęcia. Eksperymentator w dziedzinie technik fotogra-

ficznych, rzeźbiarz i grafik Raoul Ubac, fotografii poświęcił jedynie trzynaście lat między 1933 a 1945 rokiem. Jacques-André Boiffard, po krótkim fotograficznym epizodzie, wrócił do radiologii, tak jak Dora Maar powróciła do głównego zajęcia – malarstwa.

Od innych ruchów awangardowych surrealistów różni między innymi stosunek do fotografii. Miejsce, jakie awangarda przeznaczała fotografii „artystycznej", oni wypełnili mozaiką, na którą – obok prac artystów – składały się przedrukowywane w surrealistycznych pismach fotosy filmowe i fotki prasowe, zdjęcia dokumentalne i etnograficzne, fotografie nieznanego autorstwa, fotograficzne portrety i pocztówki oraz wyimki z kronik policyjnych. Jakby puszka Pandory nie była jeszcze dość pełna, etapem ostatecznym był często powstały z przemieszania wszystkiego kolaż.

Żaden z surrealistów nie poświęcił fotografii manifestu, nie obowiązywały jej żadne reguły, nie stanowiła zasadniczej części żadnej z Międzynarodowych Wystaw Surrealizmu. Poważni w innych dziedzinach członkowie ruchu od początku traktowali ją z przymrużeniem oka, podważając wiarygodność fotograficznego przekazu, bawiąc się z jej pomocą w podkopywanie wizerunku artysty, autorstwo mając za rzecz drugorzędną. W głównym surrealistycznym piśmie „La Révolution surréaliste" gros zdjęć było reprodukowanych anonimowo. Redaktorzy nie czynili żadnej różnicy między pracami Mana Raya (figurującymi dziś na honorowym miejscu w każdej historii surrealizmu) a fotkami wodewilowych gwiazdek.

Sam Man Ray opublikował w 1943 roku artykuł o wymownym tytule *Photography Is Not Art* (Fotografia nie jest sztuką)[3]. Twierdził w nim, że medium to ma rację bytu jedynie w chwili wykonania zdjęcia, że – w odróżnieniu od wina i sztuki prawdziwej – nie wy-

trzymuje próby czasu. W tekście nieco wcześniejszym, *Sur le réalisme photographique* (O fotograficznym realizmie)[4], wyraził podobny pesymizm: „Nie ma nic smutniejszego od starej fotografii, nic nie wzbudza takiej litości, jak przestarzała odbitka”[5]. Przez uzależnienie fotografa od funkcji społecznej – dowodził – jest on niewolnikiem swojej epoki i nigdy nie zazna wolności poety czy malarza. Gorzki ten tekst zamyka jednak passus nieco bardziej promienny, w którym autor przyznaje, że surrealizm dokonał rewolucji owego, nie całkiem skazanego na zagładę medium. „Może kiedyś fotografia, jeśli tylko jej na to pozwolimy, zdoła ukazać nam to, co ukazało już malarstwo: nasz prawdziwy portret; może duchowi buntu, istniejącemu w każdej prawdziwie żyjącej, wrażliwej osobie, nada plastyczny, nieprzemijający wyraz”[6].

Stosunek surrealistów do odbitek odbiegał od dzisiejszych standardów – odbitki zdjęć Mana Raya i Henri Cartier-Bressona wychodziły często z rąk asystentów bądź wynajmujących się do takich prac zawodowców. W tym samym czasie amerykańscy moderniści, na przykład Alfred Stieglitz czy Paul Strand, do powstania odbitki przykładali wielkie znaczenie, widząc w niej zapis artystycznej indywidualności. Wierni poetyce Duchampa surrealiści nie czynili też specjalnego rozróżnienia między oryginalną odbitką a reprodukcją. Spośród awangardzistów byli z pewnością najmniej elitarni.
Słusznie surrealiści nie przeszli obojętnie obok wynalazku epoki: automatu do legitymacyjnych zdjęć. W pierwszym numerze „La Révolution surréaliste” ukazał się kolaż należący dziś do najczęściej reprodukowanych ilustracji w historiach ruchu. W środku – zdjęcie Germaine Berton, anarchistki i morderczyni sekretarza redakcji ul-

traprawicowego pisma „L'Action Française". Wokół – fotografie surrealistów, opatrzone cytatem z Baudelaire'a[7]. Echem tego kolażu był pięć lat później inny kolaż przedrukowany w tym samym piśmie, tym razem jako dodatek do ankiety na temat miłości, przedstawiający zdjęcie obrazu Magritte'a otoczone fotografiami surrealistów z zamkniętymi oczami[8].

Automat do legitymacyjnych zdjęć przysłużył się też kpinie z wizerunku twórcy. Seryjne fotografie, na których Ernst, Tanguy i bracia Prévert, rycząc ze śmiechu, robią godne Witkacego miny, wprowadzają w arkana codziennego życia artystów lepiej niż podręczniki historii sztuki. Podobny wyraz mają przedrukowane w 1942 roku w „First Papers of Surrealism" antyportrety. Amerykańska publiczność z pewnością ze zdziwieniem oglądała oblicza europejskich awangardzistów w przebraniu[9].

Od początku istnienia ruchu fotografia stanowiła istotną część *modus vivendi* surrealistów. Fotografując się w tekturowych samolotach i w nieruchomych automobilach lunaparków, wysuwając głowy z dziur plansz, na których niedzielny artysta wymalował historyczny kostium, kompani Bretona realizowali postulat *Manifestu*: powrotu do dzieciństwa, czerpania z zabawy sił niezbędnych do walki z zeskorupieniem umysłu.

Niektórzy artyści – Claude Cahun czy René Magritte – używali obiektywu do przetwarzania własnej, płynnej, budowanej na naszych oczach tożsamości. Magritte stworzył dzięki niemu wizerunek staroświeckiego jegomościa, któremu uprawiana przezeń awangardowa sztuka nie narzuca gęby artysty ekstrawaganckiego[10]. Nim starannie wykreowana postać mieszczańskiego dżentelmena w meloniku i z parasolem trafiła na płótna, zaistniała w fotografiach. Pierw-

szym takim znanym zdjęciem jest portret z okresu studiów Magritte'a na brukselskiej Akademii Sztuk Pięknych: ubrany w trójrzędowy garnitur stoi on przy palecie z pędzlem w ręku. Rodzinne zdjęcia i wzorowane na niemych komediach filmy René i Georgette są studnią tematów dla badacza. Tak jak obrazy Magritte'a zdjęcia stanowią kolejny etap dialogu z problemem przedstawiania. Przykładem – fotografia Jacqueline Nonkels z 1936 roku: obraz w obrazie, podwójny portret, malowany i fotograficzny. Siedzący przed płótnem artysta spogląda na leżące na stole jajko i maluje obraz *Jasnowidztwo*, przedstawiający identyczną scenę. Rodzący się na płótnie, widniejącym na obrazie, obraz ptaka dotykają dwa pędzla: Magritte'a stanowiącego część obrazu i Magritte'a sfotografowanego przy swym dziele[11].

André Boiffard i Dora Maar wykorzystywali obiektyw do wydobywania zaskakujących, ukrytych przed gołym okiem skrawków rzeczywistości. André Kertész – do eksperymentowania z efektami odbić w zniekształcających lustrach.

Zawierający w sobie wszystkie te działania termin „fotografia surrealistyczna" nie tylko narodził się po fakcie, ale do lat osiemdziesiątych funkcjonował na obrzeżach literatury przedmiotu. Ulegając pokusie tradycyjnej kategoryzacji, historycy sztuki chętniej omawiali nie zawsze najbardziej interesujące surrealistyczne malarstwo i rzeźbę niż dziedziny, w których najpełniej objawił się geniusz kierunku: fotografię, kolaże i przedmioty (literatura i film od początku miały u badaczy więcej szczęścia).

Lata osiemdziesiąte przyniosły nowe, postmodernistyczne spojrzenie na surrealistyczną fotografię, ich połowa zaś – pierwszą ważną wystawę[12]. Wystawa i katalog – choć stanowiły moment przełomowy –

dają pojęcie o bardzo niedoskonałym ówczesnym stanie wiedzy. Wymownym przykładem jest tu biograficzna nota poświęcona jednej z najoryginalniejszych i najszybciej zapomnianych postaci, Claude Cahun. W skład ekspozycji weszło co prawda kilka jej prac, lecz kuratorki były przekonane, że artystka zginęła w obozie koncentracyjnym, podczas gdy żyła i pracowała do roku 1954, niektórzy recenzenci zaś – zmyleni tak samo brzmiącym w wersji kobiecej i męskiej imieniem – utrzymywali, że była mężczyzną.

Mimo niechęci do realizmu Breton już w 1920 roku dowodził, że wynalazek fotografii wymierzył śmiertelny cios dawnym technikom. W wydanej osiem lat później rozprawie *Le surréalisme et la peinture* (Surrealizm i malarstwo) zadał retoryczne pytanie, które przytaczać będą wszyscy historycy ruchu: „Kiedy wreszcie wartościowe książki przestaną być ilustrowane rysunkami, a zaczną zdjęciami?”[13]. Podkreślając w tymże eseju znaczenie Mana Raya, postawił na równi wykonywane przezeń fotograficzne portrety z rayogramami[14].
O konsekwencji estetycznych poglądów papieża surrealizmu świadczą trzy ilustrowane zdjęciami autobiograficzne książki: *Nadja* (1928), *Naczynia połączone* (1932) oraz *Miłość szalona* (1937), którymi zainicjował nowy gatunek, przypominający i dziennik, i dziennikarską relację[15]. Przedrukowane w nich fotografie nie tylko nawiązują do postawionego w *Surrealizmie i malarstwie* pytania, ale i spełniają postulat pierwszego *Manifestu*, wzywający do oczyszczenia powieści z opisów: „A te opisy! Nic się nie da porównać z ich pustką; to po prostu nagromadzenie katalogowych obrazków; autor pozbywa się ostatnich skrupułów i korzysta z okazji, aby mi podrzucić widokówki, licząc na to, że zjedna mnie komunałami”[16]. We

wszystkich trzech książkach – wprowadzając niepokojący dysonans – zdjęcia potęgują oniryczny nastrój tekstu[17].

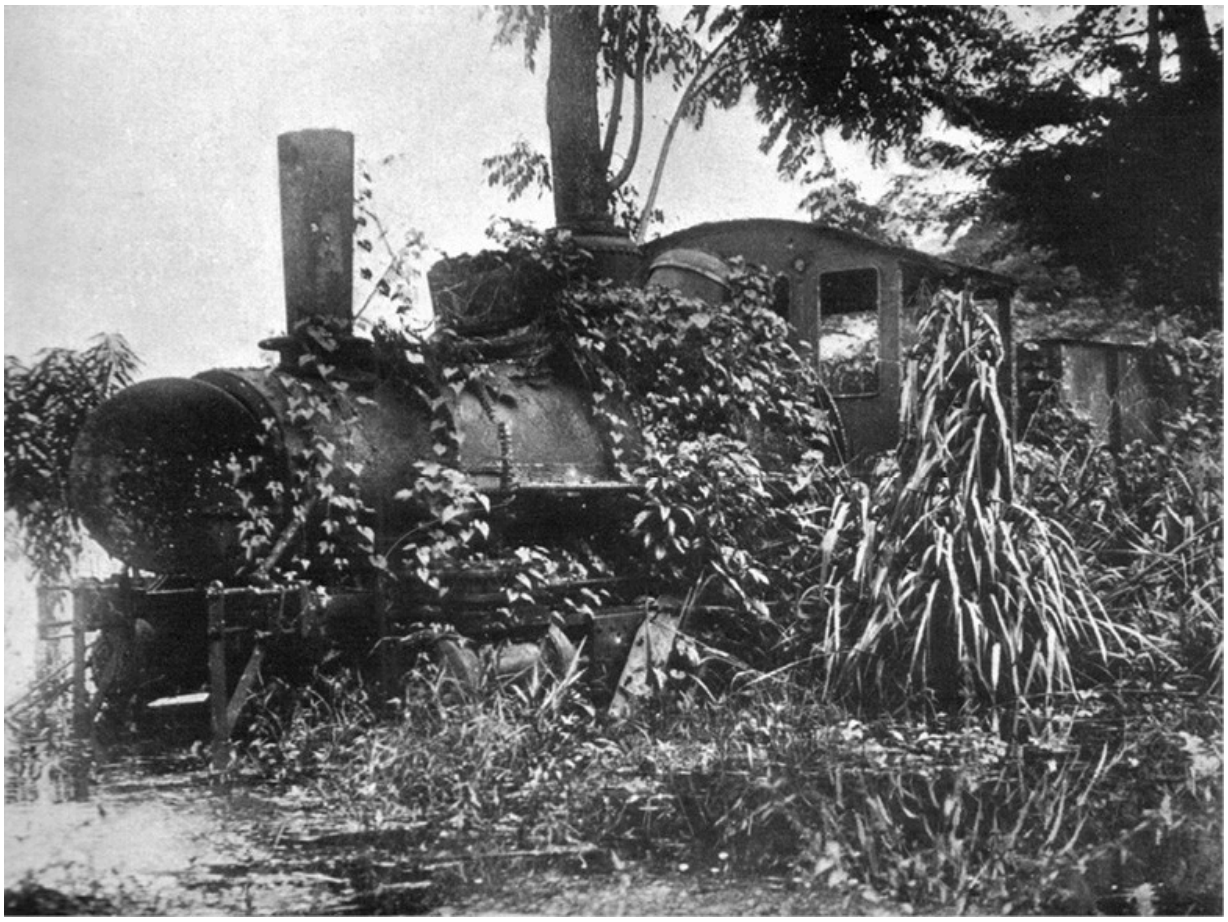
Fotografia okazała się medium idealnym do uchwycenia występujących w codziennym życiu przejawów tak ważnej dla surrealistów cudowności. Przypadek obiektywny – będący tejże cudowności dowodem – zilustrowały w książce *Miłość szalona* zrobione przez Mana Raya zdjęcia znalezionych na pchlim targu przedmiotów: metalowej maski niewiadomego pochodzenia oraz drewnianej łyżki o podstawce w kształcie pantofelka.

„Albo Piękno będzie KONWULSYJNE, albo nie będzie go wcale”[18] – tą definicją estetyczną surrealizmu kończy się *Nadja*. Pierwszy rozdział *Miłości szalonej* zamykają słowa: „Piękno konwulsyjne będzie zamaskowanym erotyzmem, znieruchomiałą eksplozyjnością, magią okolicznościową, albo nie będzie go wcale”[19]. Przez piękno konwulsyjne – jedyne piękno prawdziwe – Breton rozumie wolne od praw logiki nagłe objawienie, na przykład stosunek ruchu do bezruchu przedmiotu stworzonego do poruszania się, lecz uchwyconego w stanie spoczynku. Obrazujące znieruchomiałą eksplozyjność i magię okolicznościową zdjęcia miały dokumentować piękno konwulsyjne w sposób jak najbardziej obiektywny, jak najmniej naznaczony ręką fotografa.

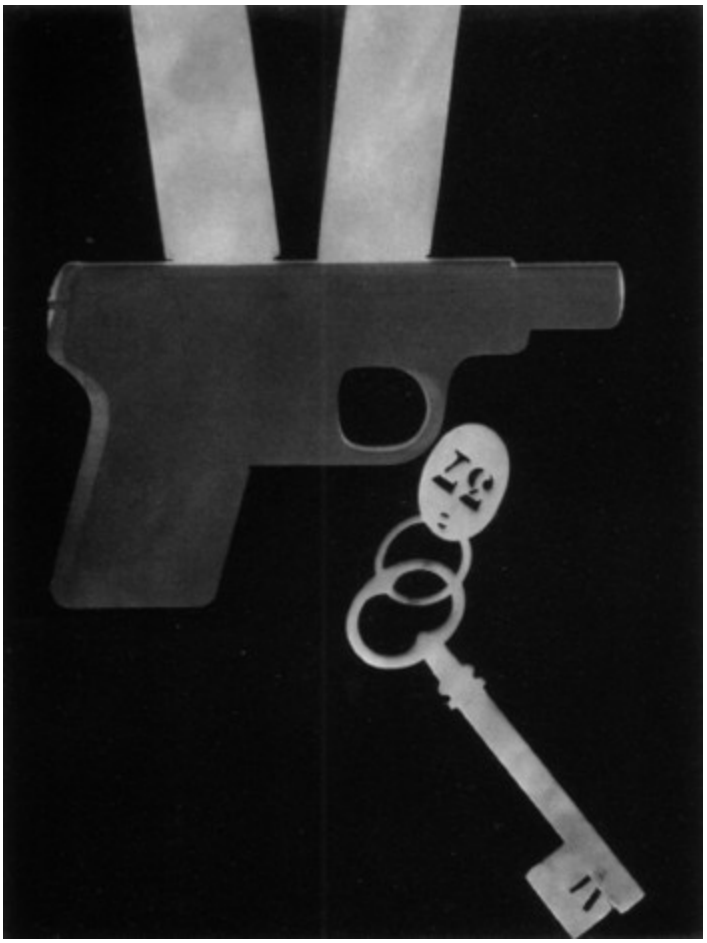
Znieruchomiałą eksplozyjność ilustruje otwierająca *Miłość szaloną* fotografia Mana Raya z 1934 roku, ukazująca ułamek sekundy, gdy tancerka właśnie przestała tańczyć, lecz jej szaty *à la* Loie Fuller jeszcze wirują wokół znieruchomiałego ciała. Obok portretu skamieniałej tancerki uwięzionej w „żywym” kostiumie Breton chciał użyć magicznego obrazu „pomnika zwycięstwa i katastrofy”, symbolu cywilizacji pokonanej przez naturę: zdjęcia dalekobieżnej lokomotywy

od lat porzuconej w dziewiczej puszczy[20]. Cztery lata później taką właśnie fotograficzną metaforą nieznanego autorstwa Benjamin Péret zilustrował opublikowany w piśmie „Minotaure" artykuł *La nature dévore le progrès et le dépasse* (Natura pożera postęp i go przerasta)[21]. Zarówno tekst, jak i towarzyszące mu zdjęcia jednoznacznie wyrażają niechęć surrealistów do dławiącej spontaniczność kultury.
Magię okolicznościową zilustrowała przedrukowana w 1933 roku w „Minotaure" fotografia Brassaïa – zbliżenie kartofla, który przez rozrosłe na wszystkie strony, monstrualne korzenie upodobnił się do rytualnej maski.

Malarstwo wydawało się techniką zbyt złożoną, zbyt zależną od talentu, by równać się mogło z pismem automatycznym. Fotografia porównać do snu dawała się łatwiej. W pierwszym numerze „La Révolution surréaliste" Max Morise dowodził, iż nawet stanowiące próbę uchwycenia marzenia sennego obrazy de Chirico za bardzo są uzależnione od pamięci[22]. Nadzieję na oddanie magii automatyzmu Morise widział w rysunkach mediów i szaleńców oraz w zdjęciach Mana Raya, szczególnie w rayogramach (choć ostrożność kazała mu nie nazywać ich po imieniu, lecz wspomnieć cuda czynione „z przedmiotów codziennego użytku za pomocą światłoczułego papieru"[23]).



33. Anonimowa fotografia z pisma „Minotaure” 1937, nr 10



34. Man Ray, *Rewolwer i klucz nr 37*, rayogram z serii *Pola rozkoszy*, 1922

35. Brassai, *Rzeźby mimowolne*, 1933

36. Man Ray, ilustracja do artykułu Tristana Tzary, *O automatyzmie gustu*, „Minotaure” 1933, nr 3/4

37. Jacques-André Boiffard, *Paluch, Kobieta, wiek: 24 lata*, około 1929

Na fotografiach ciąży jednak oczywiście tradycja mimetyczna: negatyw nieodwołalnie łączy je z zewnętrznym światem. Oddanie psychicznego wnętrza – którego uchwyceniu służył psychiczny automatyzm, przez poetów pobudzany odpowiednim stanem ducha – z założenia jest fotografii odległe. Zasadę tę skutecznie podważyły fotokolaż i fotomontaż (prowokujące wrodzone surrealizmowi wolne skojarzenia) oraz wynalezione przez Mana Raya (przy pomocy Lee Miller[24]) nowe techniki: rayogramy i solaryzacja. W tych pierwszych cienie rzucane przez przedmioty kładzione bezpośrednio na papier światłoczuły, na który pada światło, tworzą magiczne obrazy, powstałe bez jakiejkolwiek rozumowej ingerencji. Niektórych przedmiotów nie sposób rozpoznać, inne zyskują nową jakość. Rayogra-

mom udaje się uchwycić ich duszę. Są one najdoskonalszym ucieleśnieniem fotografii automatycznej.

„Musiał […] znaleźć się ktoś, kto byłby nie tylko świetnym technikiem fotografii, lecz także znakomitym malarzem, i kto z jednej strony określiłby fotografii granice, z drugiej zaś użył jej do celów innych niż te, do jakich zdaje się stworzona […]. Człowiekiem tym miał szczęście być Man Ray”[25] – pisał Breton w *Surrealizmie i malarstwie*.

W solaryzacji końcowym efektem rządzi przypadek: nie można przewidzieć, jaki rezultat wywoła naświetlenie zdjęcia w trakcie jego wywoływania, jakie „aureole” powstaną wokół konturów postaci i przedmiotów. Choć, paradoksalnie, właśnie solaryzacja stała się ulubioną techniką komercyjnych portrecistów. Czarna świetlista obwódka podkreśla bowiem kontur twarzy, nadając jej dramatyzmu, nie ingerując jednak w wierność przedstawienia.

Sam proces pisania automatycznego, do którego fotografia starała się upodobnić, surrealiści uwiecznili kilkakrotnie. Najsłynniejszym przykładem jest reprodukowane na okładce pierwszego numeru pisma „La Révolution surréaliste” z grudnia 1924 roku jedno z trzech zamieszczonych tam zdjęć Mana Raya, rejestrujące seans automatyzmu i parodiujące zdjęcie z „La Nature”, na którym zgromadzeni w laboratorium badacze z powagą przeprowadzają naukowe doświadczenie. Na innej fotografii z okładki podwójnego numeru „La Révolution surréaliste” z października 1927 roku muza zapisu automatycznego – ubrana w pensjonarski mundurek chłopczyca – siedzi z podkurczonymi nogami na stołku przy szkolnej ławce, ze wzrokiem wbitym w otchłań inspiracji. Najciekawszą wizję automatyzmu zostawił wybitny surrealista belgijski, Paul Nougé. Pochodzące z

przełomu lat 1929 i 1930 zdjęcie pod tytułem *Żniwa snu* przedstawia pogrążonego w transie mężczyznę, który zasiadł z zamkniętymi oczami przy stole i pozbawioną pióra dłonią spisuje na kartce obrazy podpowiadane przez senne marzenia.

38. Man Ray, *Seans automatyzmu*, 1924

39. Paul Nougé, *Żniwa snu*, 1929–1930

Na należącym do tej samej serii zdjęciu w typowy dla siebie – i całego belgijskiego kręgu – przewrotny sposób Nougé kpi z wiarygodności fotografii. *Narodziny przedmiotu* pokazują pięcioosobową grupkę (między innymi René i Georgette Magritte'ów) wpatrzoną w punkt na kominku, gdzie widz nie dostrzega niczego. Szersza publiczność poznała te zdjęcia dopiero w 1968 roku, gdy Marcel Mariën wydał je, wraz z parodiującym język surrealistycznej teorii tekstem Nougé, w książce pod tytułem *Subversion des images* (Przewrotność obrazów)[26]. W jej skład weszło dziewiętnaście fotografii, mających za miejsce akcji mieszczańskie wnętrza przywodzące na myśl obrazy Magritte'a. Jest wśród nich portret kobiety wieszającej płaszcz na nieistniejącym wieszaku (*Płaszcz zawieszony w próżni*), dwóch mężczyzn stukających się niewidocznymi kieliszkami (*Biesiadnicy*), dziewczyny siedzącej przy stole z głową i rękoma na białym obrusie i biegnącymi między jej dłońmi pięcioma kulami (*Żonglerka*) oraz kobiety zasłaniającej sobie twarz dłonią na widok

kłębiącego się na okrągłym stoliku sznurka (*Kobieta przestraszona supłem na sznurku*).

Inaczej z mimetyzmem rozprawiał się Brassaï, skądinąd najbardziej mimetyczny fotograf wśród surrealistów. W powstałej w latach trzydziestych serii *Rzeźby mimowolne* pokazał owoce psychicznego automatyzmu: dziwaczne, poskręcane rurki, zrodzone w kieszeniach, gdy roztargniona dłoń bezmyślnie zwija niepotrzebny już bilet do kina czy autobusu. Wynik jednego z owych nerwowych tików, które bacznie obserwował u pacjentów Freud.

Fotografię surrealistyczną łączy się często z techniczną manipulacją: podwójnym naświetleniem, solaryzacją, rayogramami, kolażem czy *brûlage* (uprawianą przez Raoula Ubaca techniką, dającą fotografowi częściową tylko kontrolę nad ostatecznym efektem, polegającą na nadpaleniu negatywu)[27].

Surrealizm i fotografię łączyła fascynacja podwójnością, lustrzanym odbiciem, sobowtórem, przenikalnością światów, owych – używając przenośni Bretona – naczyń połączonych. Efekt ten wywoływała tak często stosowana przez fotografów związanych z ruchem technika podwójnego naświetlania oraz nakładania na siebie obrazów.

Brassaï i André Kertész wykorzystywali zniekształcone odbicia w lustrach czy w szybach wystawowych. Man Ray uzyskał zagadkowy efekt w słynnym zdjęciu markizy Casati z 1922 roku, w którym podwójne naświetlenie podwoiło oczy modelki (zamiast portret odrzucić, markiza uznała, że jest odzwierciedleniem jej duszy).

Do osobnej kategorii należą zdjęcia Hansa Bellmera, do których specjalnie konstruował lalki-rekwizyty budowane z myślą o obiektywie. Bez odwoływania się do efektów technicznych fikcję przedstawiał jako udokumentowaną na fotograficznej kliszy rzeczywistość.

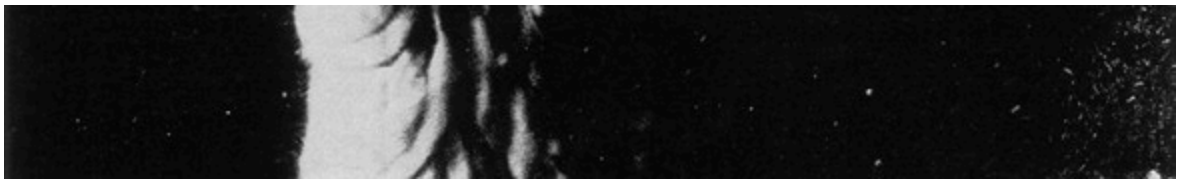
Wiele surrealistycznych efektów powstawało za pomocą medium w jego czystej formie. Działo się tak najczęściej poprzez nadanie zwykłym rzeczom aury fetyszu. W 1929 roku w piśmie „Documents" ukazały się towarzyszące artykułowi Bataille'a, *Le Gros Orteil* (Paluch)[28], trzy całostronicowe zdjęcia Jacques'a-André Boiffarda, przedstawiające na czarnym tle dramatyczne zbliżenia dużego palca u nogi. Mroczne tło wyodrębnia od reszty świata zaskakujące obiekty zainteresowania fotografa, przekształcając je w surrealistyczne przedmioty, które w czasie gdy zdjęcia powstały, szczególnie zaprzątały wyobraźnię członków ruchu. Fotografie Boiffarda stanowią pendant do Bataille'owskiej refleksji nad naturą ludzkich stóp – części najbardziej odróżniającej człowieka od człekokształtnej małpy, lecz też najgłębiej tkwiącej w błocie. Ich wymowa odpowiada artykułowi, wykładającemu tezę o związkach uczuć przeciwstawnych: pociągu i odrazy. Zdjęcia też brzydzą i fascynują, ilustrując to, co Bataille opisał jako wtórną, człowieczą deformację (powstałą choćby z noszenia zbyt ciasnych butów).

Fotografie Boiffarda są również wizualizacją tezy Bataille'a o podszytym erotyzmem wstydzie, jaki towarzyszy patrzeniu na bose stopy. Powołuje się on na fakt, że w Chinach nawet mężowi nie wypada oglądać nagich stóp żony[29]. Mógłby przytoczyć też bliższą anegdotę, dotyczącą papieża surrealistów, który znany był z niechęci do pokazywania odsłoniętych stóp (choć może skłócony z Bretonem Bataille tak pikantnego szczegółu nie znał).

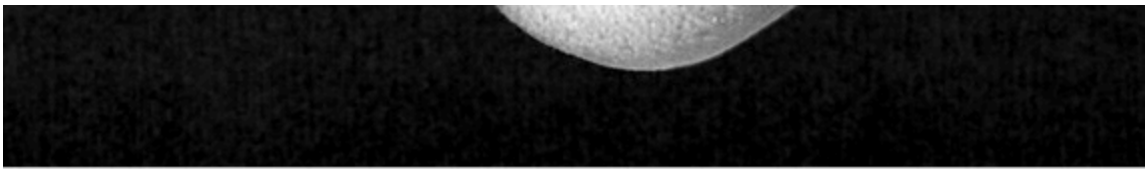
Ujęte horyzontalnie, oddzielone od ciała, a nawet od pozostałych czterech palców, straszne i frapujące paluchy stają się symbolami fallicznymi czy raczej ich groteskową karykaturą. Z obiektu obserwacji zmieniają się w studium obsesji. Pod względem techniki nic

tych zdjęć nie różni od fotografii Bauhausu czy Nowej Rzeczowości. O ich osobliwości decyduje bowiem temat.

Fakt, że Boiffard pracował jako fotograf medyczny, podsunął mu pewnie pomysł podpisów, określających płeć i wiek fotografowanych (kobieta i dwóch mężczyzn w wieku młodym i średnim). Ton zaczerpnięty z lekarskiego podręcznika w połączeniu z przerysowaną skalą oraz dokładnością widzianego niczym przez szkło powiększające detalu (włoski, zmarszczki, zgrubienia, wystające kości, nieestetycznie obcięte paznokcie) powodują, iż – raz zobaczone – zdjęcia te nie dają się łatwo zapomnieć.



40. Dora Maar, *Ubu*, ok. 1936



41. Jean Painlevé, *Szczypce homara*, 1930

Jak wspomniałam, temat fotografii Boiffarda jest szczególnie bliski surrealistycznym przedmiotom znalezionym – oderwanym od funkcji i przynależnych im sytuacji. Do podobnej kategorii należą zdjęcia Mana Raya, przedstawiające anatomiczne części uchwycone pod dziwnym kątem i odcięte od reszty ciała. W 1933 roku w piśmie „Minotaure" Man Ray zilustrował trzema zdjęciami artykuł Tristana Tzary na temat seksualnego kształtu modnych wówczas damskich kapeluszy[30]. Pokazane z góry i z boku, z częściowo tylko widocznymi twarzami właścicielek, dwa kapelusze – zgodnie z zawartą w artykule tezą – wyglądają jak nieco przestylizowane waginy, trzeci przywodzi na myśl kształt falliczny. Tzara dowodzi, iż tak popularna wśród kobiet moda wynika z ich niezaspokojonego popędu. Przeprowadza nawet analizę, kto kupuje modele o szerszym, a kto o węższym wgłębieniu. Zdjęcia Mana Raya stanowią jednak coś więcej niż ilustrację tekstu, niepokojąco pobrzmiewającego dziewiętnastowieczną mizoginią. Są jego dowcipną przeciwwagą, wypadkową talentu fotografa mody i żartownisia płatającego wizualne figle. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Man Ray nie całkiem poważnie przyjął rozważania wielkiego dadaisty.

Na tle innych zdjęć surrealistycznych niezwykłą rolę odegrało dzieło Dory Maar, *Ubu*[31]. Maar, przez lata łączona głównie z portretami Picassa z cyklu *Kobiety płaczące* (zainspirowanego ich burzliwym związkiem) oraz ze zrobioną przez nią zdjęciową dokumentacją etapów powstawania *Guerniki*, dopiero niedawno doczekała się

zasłużonego zainteresowania, wzmożonego – jak to często bywa – śmiercią artystki w 1994 roku. Jej malarstwo jest w stosunku do Picassa epigońskie, oniryczne zdjęcia trudno porównać do twórczości jakiegokolwiek innego artysty.

Fotografia *Ubu* – pokazana po raz pierwszy w maju 1936 roku na wystawie surrealistycznych przedmiotów w paryskiej galerii Charles'a Rattona, w czerwcu tego samego roku włączona do Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu w Londynie, reprodukowana w piśmie „Minotaure" (1935, nr 7) i w serii surrealistycznych pocztówek – stała się maskotką surrealistów nie tylko dzięki tytułowi, nawiązującemu do najważniejszej dla nich literackiej postaci.

W poświęconym Alfredowi Jarry'emu rozdziale książki *Les Pas perdus* (Zagubione kroki) Breton przytacza pozostawiony przezeń opis *Ubu Króla*: „Jeśli zechcieć porównać go do jakiegoś zwierzęcia, rzec należy, że ryj ma świński, nos podobny do górnej szczęki krokodyla, tekturowy zaś czaprak czyni zeń kropka w kropkę brata najohydniejszego głębinowego potwora: morskiej wszy"[32]. Zdjęcie Dory Maar nie przedstawia morskiej wszy, lecz coś stokroć bardziej groteskowego i odrażającego: ślepe, oślizgłe monstrum ze słoniowatym łbem i długimi, szponiastymi palcami – wedle wszelkiego prawdopodobieństwa embrion pancernika. Duże zbliżenie wyklucza umieszczenie koszmarnej wizji w jakiejś skali. Czarne tło i teatralne oświetlenie sprawiają, że półprzezroczyste kończyny oraz łuski (czy żyłki?) na łbie zdają się nacierać na widza. Od porównania z embrionem ludzkim uciec nie można.

Pancernik – bez wątpienia ze względu na osobliwy, pierwotny wygląd – należał do zwierząt wybranych surrealistów. Jego wypcha-

ny okaz, nabyty w nowojorskim sklepiku *brac-à-brac*, osładzał Bretonowi wygnanie. Dora Maar identyfikacji jej *Ubu Króla* nigdy nie potwierdziła. Otaczająca go tajemnica do dziś wzbudza spory komentatorów. Tak jak monstrualne paluchy Boiffarda, tak i ten potwór wywołuje u widza reakcję niemal fizyczną. Sprowadza na grząski grunt, przywodząc na myśl Bataille'owskie rozważania nad bezforemnością, zacierającą granice między zachwytem a wstrętem, człowieczeństwem a zwierzęcością.

Nie doczekał się dotychczas odnotowania fakt, że zaskakujące podobieństwa łączą *Ubu* Dory Maar z serią zdjęć zwierząt i owadów, jakie w latach 1930–1934 zrobił Jean Painlevé, autor niezwykle cenionych przez surrealistów filmów przyrodniczych[33]. Jego fotografie, przedstawiające na czarnym tle wielkie zbliżenia konika polnego, motyla, konika morskiego, oczu pająka, szczypiec homara, działają na widza tym samym niepokojącym odosobnieniem, co *Ubu* Maar. Szczególnie pokazane horyzontalnie, teatralnie oświetlone, embrionopodobne *Szczypce homara* z 1930 roku zdają się bratem bliźniakiem późniejszego o sześć lat *Ubu*.

Na swoich filmach Painlevé nie zarabiał nic. Dziś uchodzi za najważniejszego twórcę filmów przyrodniczych w historii kina. Uważał się za surrealistę, przyjaźnił się z surrealistami i nierzadko – dzięki temu, że był synem premiera – wyciągał ich z opresji. Pokazywane przy akompaniamencie awangardowej muzyki jego liryczne filmy rejestrowały narodziny konika morskiego, spółkowanie mięczaków hermafrodytów czy pocałunek nietoperza (włączone do tego filmu kadry z *Nosferatu* Murnaua jeszcze bardziej podkreślały oniryczny charakter dokumentu). Podziwiali je Chagall, Léger, Artaud (który wystąpił w *Matuzalemie* z 1927 roku), Man Ray (który wykorzystał

fragment jego filmu w *Gwieździe morskiej*), Bataille (który w „Documents" zamieścił jego zdjęcia skorupiaków) i Jean Vigo (który dzielił z Painlevém przekonanie, iż kino powinno odegrać rolę w społeczno-politycznych przemianach). Przede wszystkim zaś Luis Buñuel, który zaczerpnął u Painlevégo dług widoczny w większości jego meksykańskich i francuskich filmów, zawierających sceny zbliżeń na żyjące bądź tkwiące w szklanych gablotach na mieszczańskich kominkach owady.

Być może pod wpływem fascynacji surrealistów Painlevém pismo „Minotaure" zamieściło w „nocnym" numerze (1935, nr 7) naukowe zdjęcia Le Charles'a muchy, ćmy i modliszki, ilustrujące artykuł Jacques'a Delamaina o ptakach nocy oraz Rogera Caillois o upodabnianiu się stworzeń do natury. Podobnie jak filmy i fotografie Painlevégo stawiają one pod znakiem zapytania kwestię, czy głębszą wiedzę o przyrodzie daje naukowa obserwacja, czy poetycka metafora, wykorzystująca artystyczne sposoby jej uchwycenia.

Tak jak *Ubu* Maar realistyczne – i właśnie przez przesadny realizm surrealistyczne – zdjęcia i filmy Painlevégo każą dojrzeć niespodziane podobieństwa między zwierzętami a człowiekiem. Łączą fantastyczne kształty stworzeń z dobrze nam znanymi gestami (koniki morskie spajają się ogonami, jakby podawały sobie ręce; przed wykonaniem śmiertelnego ukąszenia nietoperz zbliża się do świnki morskiej lotem niemal kokieteryjnym). Wyzwalają się z naukowości anatomicznego studium i wkraczają w nieznaną, niepokojącą strefę. Tak jak zdjęcia Boiffarda brzydzą i fascynują. Jak *Ubu* każą zadumać się nad naszym podobieństwem do bohaterów fotografii i zdumieć niekompatybilnością tych dwóch światów. Filmów i zdjęć Painlevégo Dora Maar nie mogła nie znać.

W 1985 roku Rosalind E. Krauss podjęła pojęcie „fotograficznej podświadomości", wprowadzone w roku 1936 przez Waltera Benjamina w *Małej historii fotografii*. Pisał on tam: „Przecież zupełnie inna natura przemawia do kamery niż do oka, inna przede wszystkim w tym sensie, że miejsce przestrzeni spenetrowanej świadomością człowieka zajmuje przestrzeń ogarnięta podświadomie"[34]. Ułamkowe gesty, których nie uchwyci gołe oko – powiada Benjamin – uwiecznia fotografia. Tak jak zgłębiając dzięki psychoanalizie podświadomość, dowiadujemy się więcej, niż zdradza świadomość, tak migawka rejestruje więcej niż siatkówka. Surrealistyczna fotografia zaś szczególnie, bo jej twórcy dążą do osiągnięcia efektu, podważającego powszechną wiedzę o świecie. Analizując zdjęcia Eugène'a Atgeta, Benjamin wypowiedział rewolucyjną na swoje czasy myśl o wyższości surrealistycznej fotografii nad innymi mediami: „Rzeczywiście: paryskie zdjęcia Atgeta są zwiastunami fotografii surrealistycznej; przednią strażą jedynej naprawdę szerokiej kolumny, jaką surrealizm zdołał puścić w ruch. On pierwszy dezynfekuje zatęchłą atmosferę, jaką szerzyła konwencjonalna fotografia portretowa epoki dekadentyzmu. Oczyszcza tę atmosferę, tak – oczyszcza: daje początek wyzwoleniu obiektu od aury, co stanowi niezaprzeczalną zasługę najnowszej szkoły fotografii"[35].

Słusznie zauważa Rosalind E. Krauss, że w czasie gdy w *Małej historii fotografii* Benjamin pisał o sztuce po fotografii, czyli o epoce pism pełnych zdjęć[36], surrealiści perspektywę tę wcielali w życie. Pismom surrealistycznym poświęca się w ciągu ostatnich dwudziestu lat coraz więcej uwagi. Czerpały one inspiracje z ilustrowanych czasopism, których oblicze kształtowały fotograficzne reprodukcje, i bardziej niż malarstwo czy rzeźba stanowiły prawdziwy szkielet ru-

chu[37]. Traktowały stronę jako całość, na której przenikają się tekst, rysunki i fotografie. Źródło oddechu wprowadzały też żywe kolory. Nic dziwnego, że surrealizm wywrzeć miał duży wpływ na *design* magazynów mody.

Zamieszczając fotografie funkcjonujące w zbiorowej wyobraźni, surrealistyczne pisma pokazywały, jak w ułożony pozornie świat wdziera się irracjonalność. Wykorzystywały dokumentalny charakter fotografii i – wierne surrealistycznej krytyce rzeczywistości – podważały jego sens. Wiele zdjęć reprodukowanych w „La Révolution surréaliste" – wybranych przypadkiem, tak jak przedmioty znalezione – zyskuje na wyrazie przez kontrast z tekstem bądź z podpisem. Fotografia Mana Raya z 1920 roku, znana pod tytułem *Rzeźba ruchoma*, przedstawiająca wiszące na sznurze, targane wiatrem płachty, przedrukowana na okładce szóstego numeru „La Révolution surréaliste" z marca 1926 roku pod tytułem *Francja*, zmienia nagle wyraz. Prześcieradła przeobrażają się w narodową flagę, wyblakłą, smutnie zwisającą, podobną do całunu.

W wygłoszonym 1 czerwca 1934 roku przed brukselską publicznością wykładzie zatytułowanym *Czym jest surrealizm?* Breton podzielił wynaleziony przez siebie ruch na przedzielone wojną w Maroku dwa okresy: czysto i n t u i c y j n y (1919–1924) oraz r o z u m o w y (1925–1934). Na ich przełomie szczególne miejsce przypisał fotografiom Mana Raya, który do literackiej grupy wniósł nowe medium. Rosnące znaczenie fotografii najlepiej ilustrują surrealistyczne pisma: wychodząca w okresie intuicyjnym „Littérature" oraz wydawane w epoce r o z u m o w e j „La Révolution surréaliste" (1924–1929) i „Le Surréalisme au Service de la Révolution" (1930–1933). Trzydzieści trzy numery „Littérature" zamieściły jedy-

nie siedem zdjęć. W dwóch późniejszych pismach fotografie nie tylko stawały się z numeru na numer coraz liczniejsze, ale i trafiały na okładki. Pomarańczowe, często fotograficzne okładki „La Révolution surréaliste" (przewrotnie wzorowanego na bogato ilustrowanym zdjęciami naukowym periodyku „Nature") mało przypominały bezbarwne i pozbawione ilustracji pisma literackie[38]. Miejsce poświęcane w nim fotografiom wiele zawdzięczało estetycznym poglądom jednego z dwóch (obok Benjamina Péreta) redaktorów, Pierre'a Naville'a. Jeszcze w 1924 roku zaprzeczał on istnieniu surrealistycznego malarstwa, ducha sztuki upatrując, między innymi, w życiu ulicy, autach i w fotografii[39].

W pierwszych numerach zdjęcia – głównie Mana Raya, choć często przedrukowane anonimowo – stanowiły zaskakujące uzupełnienie opisów snów i przykładów automatyzmu. Mimo że w spisach treści figurowały jako „ilustracje", nie miały zwykle z tekstem żadnego związku. Wywrotowy cel – kpinę z naukowego tonu pism typu „Nature" oraz podważenie racjonalnego pojmowania świata – zdjęcia te realizowały w stu procentach.

Redaktorzy umiejętnie budowali poetyckie napięcie między tym, co na fotografii, a podpisem, zwiększając dwuznaczność obrazu, zmieniając go w alegorię. W książce *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent* (Fotografia i surrealizm. Seksualność, kolonializm i surrealistyczny bunt) David Bate porównuje związki między reprodukowanymi na okładkach „La Révolution surréaliste" zdjęciami a podpisami pod nimi do siedemnastowiecznych emblematów[40]. Jedne i drugie służyły tworzeniu efektu cudowności, kategorii mało precyzyjnej, lecz dla surrealistów niezwykle istotnej, wiodącej bowiem do nadrzeczywistości[41]. Jedne i dru-

gie wywołują zdziwienie, spełniając warunek piękna konwulsyjnego, ujawniającego sprzeczności tłumione przez porządek społeczny.

Jak wiele innych rzeczy wagę podpisu pod zdjęciem przewidział Benjamin: „Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia?”[42] – pytał w *Małej historii fotografii*. Na okładce „La Révolution surréaliste” z 15 marca 1928 roku widnieje fotografia autorstwa zapewne Dory Maar (choć zreprodukowana anonimowo, a i dzisiaj niekiedy tak omawiana[43]). Dwóch mężczyzn zagląda w otwarty właz kanału. Dopiero podpis „Następny pokój” nadaje surrealistycznego wyrazu banalnej scence. Paryski kanał przeistacza się w tajemną przestrzeń, nie całkiem jeszcze zbadane miejsce w umyśle, czarną czeluść wiodącą w otchłań podświadomości niczym królicza jama w Krainę Czarów. Nie przypadkiem w tym właśnie numerze ukazał się pierwszy francuski przekład *Symboliki w marzeniu sennym* Freuda.

N° 11 — Quatrième année 15 Mars 1928

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

LA PROCHAINE CHAMBRE

SOMMAIRE

Itinéraire du Temps : Max Morise.
Traité du Style : Aragon.
LE DIALOGUE en 1928
Nadja : André Breton.
L'Osselet toxique : Antonin Artaud.
TEXTES SURREALISTES
Raymond Queneau.
REVES
Max Morise.
Consuella : Roger Vitrac.
Sans titre : Xavier Forneret.
Le Cinquantenaire de l'Hystérie: Aragon, Breton.
Programme : Jacques Baron.
La Maladie n° 9 : Benjamin Péret.
POEMES
Robert Desnos, Aragon.
Correspondance: Antonin Artaud, Jean Genbach.
RECHERCHES SUR LA SEXUALITE
ILLUSTRATIONS :
Arp, Chirico, Max Ernst, Georges Malkine, André Masson, Francis Picabia, Picasso, Man Ray, Yves Tanguy, etc.

ADMINISTRATION : 16, Rue Jacques-Callot, PARIS (VI°)

ABONNEMENT, les 12 Numéros : **France : 55 francs** **Etranger : 100 francs**

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD 15, Boulevard Raspail, 15 PARIS (VII°)

LE NUMERO : France : 5 francs **Etranger : 7 francs**

42. Okładka pisma „La Révolution surréaliste” ze zdjęciem autorstwa zapewne Dory Maar, podpisanym „Następny pokój”

W epoce „rozumowej” pojmowanie roli fotografii poszerzyło się o cel przeciwny do zadania przedstawienia świata: doszła chęć uchwycenia tego, czego nazwać się nie da. Wymykające się interpretacji surrealistyczne zdjęcia czytać można jako próbę oddania parapsychologicznej rzeczywistości, której drążenie stanowiło sedno ruchu. David Bate dzieli fotografię surrealistyczną na trzy rodzaje: mimetyczny, profotograficzny i enigmatyczny. Pierwszy, najbardziej konwencjonalny, rejestruje rzeczywistość. Funkcja dokumentacyjna jest jego funkcją jedyną. Do tej kategorii należą robione w Centrali Surrealistycznej zdjęcia Mana Raya, upamiętniające działania grupy, jak na przykład reprodukowany w pierwszym numerze „La Révolution surréaliste” zbiorowy portret pod zwisającym z sufitu gipsowym odlewem kobiecej postaci bez głowy czy fotografia seansu automatyzmu, podczas którego poeci pozują „w transie” wokół spisującej ich wizje Simone Breton.

Termin „profotograficzny” Bate wywodzi z teorii filmu, gdzie Christian Metz użył go do opisania takich efektów, jak zainscenizowana na potrzeby filmu katastrofa samochodowa, uwieczniona przez kamerę bez zastosowania dodatkowych środków[44]. W zdjęciach profotograficznych rzecz fotografowana jest surrealistyczna, wrażenie wywoływane przez zdjęcie wynika wyłącznie z charakteru obiektu. Przykładem – zamieszczona także w pierwszym numerze „La Révolution surréaliste” fotografia Mana Raya pod tytułem *Zagadka Isidore’a Ducasse’a*, przedstawiająca owinięty materiałem i okręcony sznurkiem przedmiot, kształtem przywodzący na myśl maszynę do szycia ze słynnego zdania *Pieśni Maldorora*: „Piękne […] niczym

przypadkowe spotkanie maszyny do szycia z parasolem na stole sekcyjnym!”[45]. Fotografia zachowuje funkcję mimetyczną, lecz właśnie ów mimetyzm przysparza widzowi frustracji, płynącej z niemożności zajrzenia pod materiał i rozwiązania zagadki.

W 1922 roku pismo „Littérature” zaczęło zamieszczać fotografie traktowane jako dzieła w pełni autonomiczne. Drogę wytyczyło ilustrujące esej Duchampa, zrobione przez Mana Raya zdjęcie Wielkiej Szyby, zatytułowane *Oto królestwo Rrose Sélavy. Widok uchwycony z samolotu w roku 1921. Jakże jest nieurodzajne. Jak żyzne. Jakie wesołe. I jakże smutne!*, dziś znane pod tytułem krótszym: *Hodowla kurzu*. Wywierane przez nie wrażenie wiele zawdzięcza oświetleniu, kątowi, pod jakim zostało wykonane, oraz zachwianiu proporcji (drobinki kurzu wydają się widzianymi z lotu ptaka górami). Na surrealistyczny efekt składa się w takim samym stopniu obiekt, jak i sposób jego zapisania na filmie. Fotografie enigmatyczne – w potocznym rozumieniu najczęściej określane jako „surrealistyczne” i najtrudniej poddające się interpretacji – cechuje taka właśnie złożoność. Powstawaniu ich służą stosowane w ciemni techniki (solaryzacja, rayogramy, podwójne naświetlenie) oraz zabiegi późniejsze, takie jak kolaż[46].

Inaczej mówiąc, w zdjęciach mimetycznych wiarygodne jest zarówno znaczone, jak i znaczące. W zdjęciach profotograficznych – wiarygodne znaczone, surrealistyczne znaczące. W zdjęciach enigmatycznych zaś – surrealistyczne i znaczone, i znaczące.

W dwunastu numerach „La Révolution surréaliste” trzy piąte opublikowanych zdjęć ukazało się anonimowo (tak było z paryskimi „dokumentami” Eugène’a Atgeta czy z *Zagadką Isidore’a Ducasse’a*). Na gruncie teoretycznym prekursorem ujrzenia w fotografii nieznanego

autorstwa źródła inspiracji był – jak słusznie zauważa Alain Sayag[47] – Salvador Dalí, bliski późniejszym przemyśleniom Andy'ego Warhola i Christiana Boltanskiego. W artykule opublikowanym w 1929 roku w jednym z wychodzących w Barcelonie pism katalońskich pisał: „Nie sposób dość napiętnować opłakanych skutków działalności rysowników. Niezmiennie niszczą oni wszystko, co wpadnie im w ręce: ilustrację, plakat, druki. Kiedy wreszcie niekompetentnego, miernego rysownika zastąpią żywe emocje fotograficznego świadectwa? […] dzięki swej oczywistości świadectwo fotograficzne stanowi zawsze NAJPEWNIEJSZY NOŚNIK POEZJI oraz najskuteczniejszy środek służący uchwyceniu delikatnej osmozy, łączącej rzeczywistość z nadrzeczywistością. Zwykły fakt przełożenia świata postrzegalnego na zdjęcie niesie w sobie fikcję doskonałą: jest zapisem NOWEJ RZECZYWISTOŚCI. Trafności surrealizmu nic nie dowiodło lepiej niż fotografia"[48].

Zdjęcia w „Le Surréalisme au service de la Révolution" nie zawsze miały związek z zamieszczanym obok tekstem, nawiązywały jednak do głównych, zaprzątających wówczas surrealistów tematów: antykolonializmu i antyklerykalizmu oraz buntu wobec nacjonalistycznej polityki Francji. Do tej grupy należą dwie anonimowe fotografie urządzonej przez Aragona, Eluarda i Tanguy'ego wystawy „Prawda o koloniach", będącej odpowiedzią na wielką oficjalną „Wystawę kolonialną". Jedno ze zdjęć przedstawia statuetkę Matki Boskiej wraz z figurką murzyńskiego chłopca trzymającego miskę z napisem „Dziękuję", obie opatrzone podpisem „Fetysze europejskie"[49]. Antyklerykalizm przejawił się choćby w zreprodukowanym w tym samym piśmie kadrze ze *Złotego wieku* Buñuela (który zresztą ostatecz-

nie do filmu nie wszedł). Biskup lubieżnie przytula na nim dziewczynę, podpis zaś brzmi: „Czy jest ci zimno?”[50].

W „Le Surréalisme au service de la Révolution” ukazały się również dwie ważne fotografie Mana Raya: *W hołdzie markizowi de Sade*[51] oraz *Prymat materii nad myślą*[52]. Pierwsza przedstawia umieszczoną pod szklanym kloszem kobiecą głowę z opaską na oczach (Man Ray zrobił zresztą także jej analogiczną, malarską wersję). Druga jest kobiecym aktem poddanym solaryzacji.

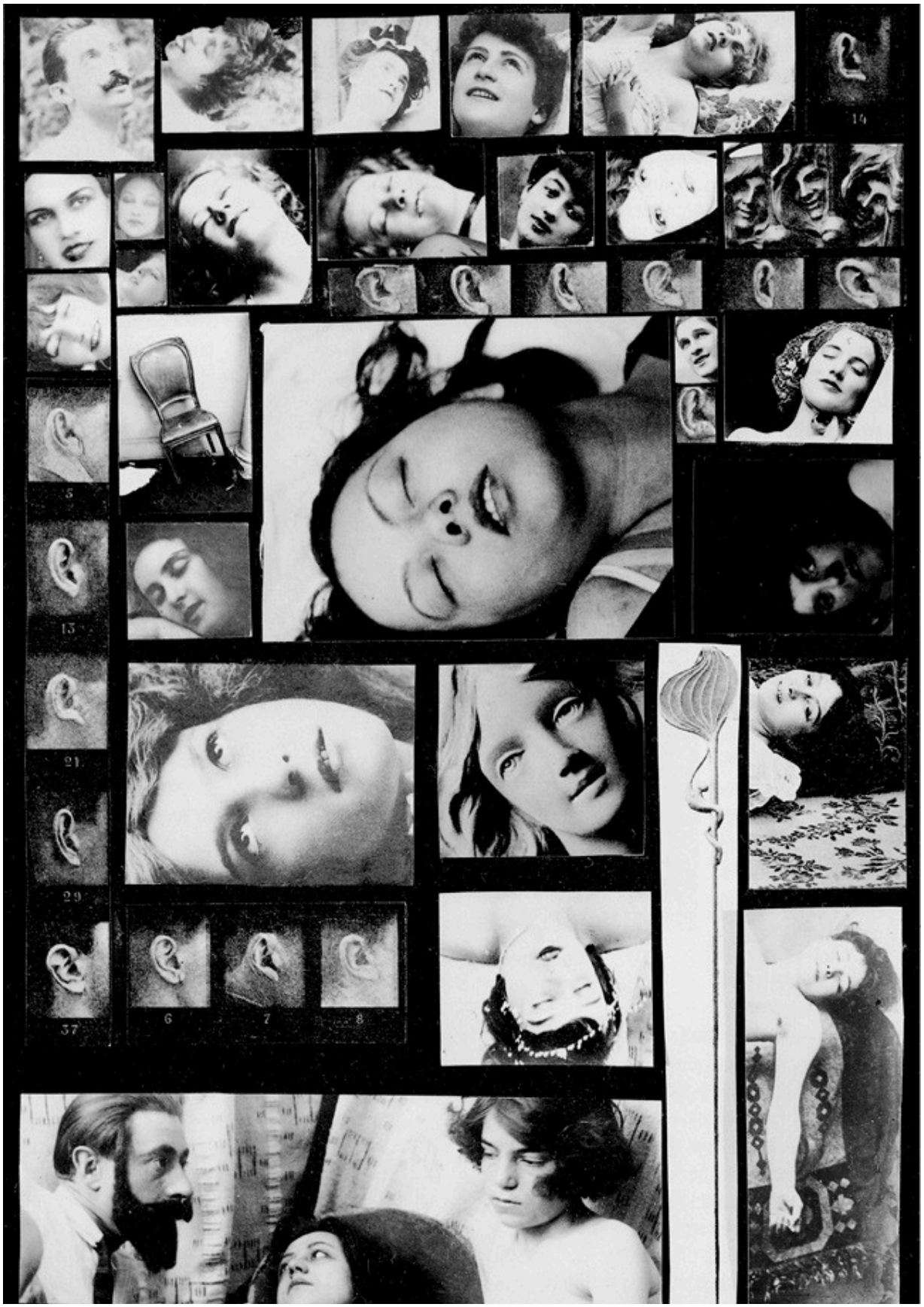
Rola fotografii wzrosła jeszcze bardziej w wychodzącym krótko na przełomie 1929 i 1930 roku piśmie „Documents” (gdzie znalazł schronienie zbuntowany przeciw papieżowi ruchu Jacques-André Boiffard) oraz w wydawanym przez Skirę w latach 1933–1939 luksusowym „Minotaure”, w którym wysoka jakość reprodukcji zachęcała do rozszerzania części wizualnej.

W „Minotaure” (1933, nr 3/4) Dalí opublikował artykuł *De la beauté terrifiante et comestible de l’architecture Modern Style* (O strasznym i jadalnym pięknie architektury secesyjnej)[53], w którym dowodził irracjonalności secesyjnych form, zdolnych zaspokajać ukryte żądze. Towarzyszą mu przedrukowane anonimowo zdjęcia Mana Raya barcelońskich budowli Antonia Gaudiego oraz, także potraktowane anonimowo, fotografie Brassaïa detali secesyjnych wejść do paryskiego metra. Jedne i drugie opatrzone są poetyckimi podpisami o zaskakujących metaforach. „Do grot wiedzie ażurowa brama w kształcie cielęcej wątroby”. „Skamieniałe morskie fale… i piana z kutego żelaza; Kości tkwią na zewnątrz” (o fasadzie Gaudiego). „Ekstaza rzeźby; Wynalazek rzeźby histerycznej” (o jego kobiecych główkach). „Doskonała, falująca, polichromowana, gardłowa neuroza” (o parku Güell). „Zamiast idealistycznego funkcjonalizmu, funk-

cjonowanie symboliczno-psychiczno-materialistyczne; Oto raz jeszcze metalowy atawizm Anioła Pańskiego Milleta; Zjedz mnie!; I mnie!" (o wejściach do paryskiego metra).
Ani zdjęcia Mana Raya, ani Brassaïa nie przywodzą na myśl znanego z *Nadji* uniwersum miejskiego. Są raczej refleksją nad zaklętą w miejskiej dżungli naturą. Sfotografowane w dużym zbliżeniu secesyjne ornamenty bardziej przypominają modliszki niż fragmenty funkcjonalnej architektury.
Zamykający artykuł fotomontaż Dalego, *Zjawisko ekstazy*, w centrum zawiera fragment specjalnie na ten cel zrobionego zdjęcia Brassaïa, przedstawiającego twarz kobiety w ekstazie. Wokół niego – cytaty z erotycznych wiktoriańskich pocztówek, zdjęcia detali główek kobiecych z fasad budowli Gaudiego oraz fotografie uszu, zaczerpnięte z ułożonego przez komendanta policji, Alphonse'a Bertillona, katalogu części anatomicznych – dziewiętnastowiecznego eksperymentu wykorzystującego fotografię w kryminologii. Ekstazy osiągane przez tyle osób kolaż łączy w megaorgazm, tak że się zdaje, iż wszystkie bohaterki doznają ich jednocześnie. Obecność mężczyzn sprowadzona jest do dwóch wąsaczy w dolnym i górnym lewym rogu. Secesyjne w kształcie męskie uszne małżowiny wydają się sugerować dźwięki towarzyszące kobiecej ekstazie. To ona stanowi esencję opisywanego przez Dalego „zjawiska", a obrócenie niektórych zdjęć służy jeszcze dosadniejszemu jego uchwyceniu. Jak zauważa Mary Ann Caws, „zakłócając sformalizowany styl fotografii zarówno medycznej, jak i erotycznej, kolaż domaga się, byśmy celebrowali ekstazę jako przedmiot świeckiego kultu"[54].

Fotografia weszła w dorosłość wraz z ożywieniem zainteresowania chorobami psychicznymi. O tym, jak jedna i drugie surrealistów fa-

scynowały, świadczy programowy artykuł Bretona i Aragona, *Le cinquantenaire de l'hystérie (1878–1928)* (Pięćdziesięciolecie histerii)[55], opublikowany pół wieku po ogłoszeniu przez Jeana-Martina Charcota – cenionego przez Bretona psychiatry stosującego w lekarskiej praktyce hipnozę – pierwszego w historii medycyny naukowego, jak na owe czasy, opisu przypadku choroby psychicznej zwanej histerią. Tekstowi towarzyszyło sześć zdjęć przedrukowanych z drugiego tomu *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Fotograficznej ikonografii Salpêtrière) Bournville'a i Regnarda[56]. Tego, że „wtorkowe odczyty" Charcota oraz seanse, na których robiono „dokumentacyjne" zdjęcia, pobudzały pacjentki do odgrywania teatralnych scen histerycznych ataków, Aragon z Bretonem nie wiedzieli bądź przypuszczać nie chcieli. Ich zainteresowanie „histerią" miało bardziej artystyczne niż naukowe podłoże. Upatrując w chorych psychicznie niedocenionych artystów, przewyższających wrażliwością zdrowy tłum, byli wierni wymienionemu w pierwszym *Manifeście* protoplaście ruchu, Rimbaudowi, nawołującemu w *Liście jasnowidza* do niezbędnego poecie „rozregulowania wszelkich zmysłów"[57]. W obliczu tak wzniosłego celu bladł zapewne ponury fakt, iż grający zasadniczą rolę w rejestrowaniu onirycznych aspektów rzeczywistości przedmiot, aparat fotograficzny, w Salpêtrière służył do „uwodzenia" zamkniętych tam kobiet. Czy nawet – jak dowodzi Georges Didi-Huberman w przejmującej materiałem ikonograficznym książce *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (Wynalazek histerii. Charcot i fotograficzna ikonografia Salpêtrière)[58] – że histeria była wynalazkiem fotografii.


14
5
13
21
29
37
6
7
8

43. Salvador Dalí, *Zjawisko ekstazy*, 1933, fotokolaż przedrukowany w piśmie „Minotaure” 1933, nr 3/4

Od siedemdziesięciu lat najbardziej sprzeczne opinie badaczy wywołują ilustracje *Nadji* autorstwa Boiffarda. Rok po ukazaniu się książki Walter Benjamin ujrzał w nich sprzymierzeńców autora w próbie oddania atmosfery onirycznego Paryża: „W takich miejscach u Bretona w nad wyraz osobliwy sposób odzywa się fotografia. Z ulic, bram, placów miasta robi ilustracje tuzinkowej powieści, z tych stuletnich zabudowań wytacza ich banalną oczywistość, aby z najnaturalniejszym w świece rozmachem zwrócić ją ku przedstawionym wydarzeniom, na które dokładnie, niczym w dawnych książkach dla służących, wskazują dosłowne cytaty z podaniem strony. A wszystkie pojawiające się tu miejsca Paryża, to miejsca, w których to, co zachodzi między ludźmi porusza się jak obrotowe drzwi”[59].

Co prawda Benjamin nie komentuje bezpośrednio faktu, że na zdjęciach Boiffarda prawie nie ma ludzi (co w opinii większości późniejszych krytyków miało być źródłem nudy), lecz jego analizę równie pustych paryskich „dokumentów” Atgeta można odnieść i do ilustracji w *Nadji*: „Miejsca te są nie tyle osamotnione, co pozbawione nastroju; miasto na tych zdjęciach jest opróżnione niczym mieszkanie, czekające na nowego lokatora. To w tych pracach surrealistyczna fotografia przygotowuje zbawienny dystans pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem”[60].

Rosalind E. Krauss – w rozprawie stawiającej pod znakiem zapytania szereg założeń oficjalnej historii sztuki nowoczesnej – dojrzała w zdjęciach z *Nadji* jedynie banał[61]. Podobną opinię wyraził wcześniej Michel Beaujour[62]. Jane Livingston w szkicu *Photography and the*

Surrealist Text (Fotografia i surrealistyczny tekst), stanowiącym część katalogu wystawy „L'Amour Fou”[63], zobaczyła w „banalnych” zdjęciach sposób na przekonanie czytelnika o prawdziwości opisywanych, brzmiących nieprawdopodobnie zdarzeń, jedną z obranych przez Bretona dróg odcięcia się od tradycyjnie rozumianej powieści, któremu to celowi służy też forma dziennika oraz ton medycznej obserwacji. Boiffard – tak jak Breton mający wykształcenie medyczne – cel ten zrozumiał lepiej niż inni fotografowie, którzy ulec by mogli pokusie malowniczości. Jego „wycofane” zdjęcia są bardziej zapisem miejsc akcji niż jej samej. Co zaś najważniejsze, stanowią dowód na powtarzaną przez surrealistów tezę, iż przejawy cudowności otwarty na nią przechodzeń spotkać może wszędzie, nawet na całkiem banalnej ulicy. Magię surrealistycznego miasta budują miejsca, niekiedy tylko zaludnione sklepowymi manekinami, które lepiej od żywych mieszkańców oddają ducha czasu, ucieleśniając dwudziestowieczną cudowność[64].

W braku ludzi, upodabniającym te zdjęcia do robionych o świcie, przeznaczonych na widokówki fotografii zabytków, Livingston odczytuje echo rozmowy głównych bohaterów. Komentując obserwowany w metrze tłum, Nadja powiada: „Jest tylu zacnych ludzi!”[65]. Irytuje to Bretona, który w pokornej ludzkiej masie nie widzi wyczekiwanego zarzewia buntu: „Ci ludzie nie mogą być interesujący, jeśli patrzymy na nich jedynie jako na tych, co wytrzymują pracę wraz z całą inną mizerią lub bez niej”[66].

W powstałej przed dwudziestu laty analizie Livingston jako pierwsza zwróciła uwagę na wypełniające zdjęcia Boiffarda znaki, dające się rozszyfrować jedynie w kontekście słów Bretona[67]. Choć do końca nigdy odczytać ich nie sposób, gdyż są częścią kryptogramu, w który

wpisuje się istnienie Nadji[68], do ostatniej strony pozostające zagadką. Epilog przynosi odkrycie, że nie jest to zwieńczona objawieniem miłość szalona. Tak jak tekst nie daje odpowiedzi na nurtujące autora pytania, tak i nie dają jej zdjęcia.

W błyskotliwej analizie surrealistycznej fotografii Helen Ennis[69] zwraca uwagę na to, że widziane w oderwaniu od tekstu, dokumentacyjne zdjęcia Boiffarda zyskują inny wymiar, wywierając wrażenie przede wszystkim dominującą dziwnością.

Najciekawszy jednak esej poświęcił ilustracjom *Nadji* David Bate[70]. Jego interpretacja, wzbogacająca wielowarstwową już książkę o kolejne dna, bierze za punkt wyjścia wyrażoną w *Surrealizmie i malarstwie* teorię o „uczuciowym znaczeniu fotografii”[71]. Na zdjęciu Hotelu Pod Wielkim Człowiekiem, na przykład, Bate dostrzega związek między widocznym na pierwszym planie pomnikiem Jana Jakuba Rousseau a jedyną postacią ludzką (autorem?), stojącą w otwartym oknie tuż pod szyldem i patrzącą w tym samym, co rzeźba, kierunku. Jak hotel jest punktem wyjścia paryskiej włóczęgi Bretona, tak od Rousseau zaczęła się jego edukacja intelektualna. Gotów podjąć wędrówkę z kiedyś eleganckiego, dziś podupadłego hotelu o znaczącej nazwie, Breton podąży drogą wytyczoną przez filozofa, który – jak później surrealiści – rozprawiał o rewolucji i o zgubie niesionej przez cywilizację. Dzięki tak subtelnym treściom zdjęcie nadaje opustoszałemu miejscu charakter, „uczucie”. Stanowi też przejaw przypadku obiektywnego, należącego do głównych lejtmotywów książki.

HOTEL DES GRANDS HOMMES
MAISON HENR E BORNIOL
IMPRIMERIE

44. Jacques-André Boiffard, „Za punkt wyjścia obiorę sobie Hôtel des Grands Hommes na placu Panteonu…” (André Breton, *Nadja*, 1928)

Czytelnicy *Nadji* mogliby oczekiwać zdjęć ruchliwej i tłocznej metropolii. Dostają tymczasem do rąk wizerunki miasta widmowego, choć pełnego znaków. Widoczne na fotografiach nieliczne postacie zdają się na coś czekać. „Czytelnik może odnieść wrażenie, że osoby te czekają aż wydarzy się kolejny epizod: Breton z Nadją właśnie się zjawią bądź ruszą dalej. Innymi słowy, emanujące ze zdjęć wrażenie pustki stanowi kontrast do bogactwa opisywanej historii”[72]. Kontrast ten tworzy nastrój zagadki.

Nowość spojrzenia Bate’a w porównaniu z innymi badaczami polega głównie na tym, że w „zwykłych” fotografiach opustoszałych zaułków Paryża widzi on efekt zamierzony. Zawód, jaki czeka widza spodziewającego się ilustracji opowieści, wywołuje, jak dowodzi, uczucie melancholii, niepostrzeżenie zmieniające banalne widoczki w enigmatyczny spektakl, zwiastujący nadejście czegoś nieoczekiwanego. Wrażenie to Bate łączy z dominującym w książce tematem rozczarowania i straty: utraty zmysłów przez główną bohaterkę, wygaśnięcia miłości Bretona, czy raczej tego, co przez chwilę za nią wziął. Pustka na zdjęciach odzwierciedla samotność obojga. Nawet portrety – Eluarda, Desnosa, aktorki Blanche Derval, jasnowidzącej Madame Sacco, psychiatry ze szpitala Sainte-Anne i samego Bretona – mają w sobie nastrój smutnej powagi[73]. Ulotna zaś Nadja, która swoje istnienie porównuje do śladu[74] i kilkakrotnie podkreśla całkowitą zależność od autora[75], poza własnymi „symbolicznymi” rysunkami nie doczekała się w poświęconej sobie książce żadnego portretu. Czy to też echo utraty tożsamości, przyspieszonej na ostatnich

stronach odejściem kochanka? Miejsce portretu tytułowej postaci zastępuje kolaż Mana Raya, złożony z czterokrotnie powtórzonego na wzór klatek filmowych zdjęcia kobiecych oczu. Nadja – nieuchwytna jak inne bohaterki surrealistycznych powieści[76] – nie spuszcza wzroku ani z autora, ani z czytelnika. Mało przekonująco brzmi w tym kontekście zapewnienie Bretona-psychiatry: „Dla mnie nie jesteś zagadką”[77].

Pod koniec książki stwierdza on, że chciał „dać w niej fotograficzny obraz nie tylko kilku postaci, ale i kilku obiektów, i to w ujęciu szczególnym, dokładnie tak, jak je wtedy widziałem. Podczas tych oględzin stwierdziłem, że są niestety, poza nielicznymi wyjątkami, oporne wobec moich zamysłów, tak że część ilustracyjna *Nadji* okazała się, w moim przekonaniu, niewystarczająca […]”[78]. Sceptycyzm ten nie umniejsza jednak wagi decyzji Bretona zilustrowania swojej najważniejszej być może książki zdjęciami. Wybór ów podyktowała z pewnością chęć odnalezienia siebie[79]. Poszukiwania takie podjąć musiał właśnie w Paryżu, miejscu, z którym był związany bardziej niż z otaczającymi go ludźmi. Liczne w *Nadji* literackie aluzje świadczą o chęci rozliczenia się z poprzednikami, którzy pisali o jego mieście: z Nervalem, Baudelaire’em, a nawet z autorami przewodników, których wpływ choćby na opis placu Dauphine jest niezbity[80]. Żadne inne medium lepiej niż fotografia nie nadawało się do tego skazanego z góry na klęskę zadania.

Objawienie, którego nie przyniosła Bretonowi miłość do Nadji, zjawiło się pod postacią uczucia do przyszłej żony, malarki Jacqueline Lamby. Jej wykonana przez Rogi André fotografia w roli podwodnej tancerki[81] trafiła do wydanej dziewięć lat po ukazaniu się *Nadji* *Miłości szalonej*. Tam też znalazły się zdjęcia Brassaïa odrealnionego

światłem latarń, magicznego Paryża: dzielnicy Hal, targu kwiatów na Quai aux Fleurs i ukrytej pod rusztowaniami wieży Saint-Jacques. Część tych ostatnich (wzbogacona między innymi o fotografie kanałów, schodków na wybrzeżu Sekwany oraz pomnika marszałka Neya we mgle) ukazała się w piśmie „Minotaure" obok równie onirycznych zdjęć Brassaïa paryskich graffiti.
W kontekście *Miłości szalonej* na specjalną uwagę zasługuje przedrukowane w „Minotaure" zdjęcie Brassaïa kryształów soli kamiennej. Na pierwszych stronach książki Breton wyznaje, iż dzieło sztuki oraz życie ludzkie powinny odznaczać się charakteryzującą kryształ prostotą, regularnością i połyskiem[82]. Fotografia, pokazująca w dużym zbliżeniu regularne i lśniące kryształki soli, była najlepszym medium do zilustrowania tej nieoczywistej metafory. Długotrwała fascynacja Bretona znalazła ostatecznie wyraz w nagrobku na paryskim cmentarzu Batignolles, gdzie jedynym akcentem opatrzonej napisem „Szukam złota czasów" skromnej płyty jest niewielka rzeźba kryształu.

Sprawdzonym sposobem podważania rzeczywistości jest przebranie. Rrose Sélavy – *alter ego* Duchampa – czy madryckie spacery Buñuela w mnisim habicie to najszerzej znane przejawy chwilowych zmian tożsamości surrealistów. O maskaradzie jako istotnym elemencie kształtowania twórczej osobowości pisała między innymi Whitney Chadwick[83], której zasług na polu badania i popularyzowania sztuki surrealistek nie sposób przecenić. Claude Cahun, Meret Oppenheim, Dorothea Tanning, Leonor Fini, Frida Kahlo – wszystkie używały przebrania jako klucza do rozmowy na temat „kobiecości" i indywidualności artystycznej. Z pomocą masek i makijażu Cahun i Oppenheim bawiły się konwencją ograniczającego wyobraźnię podziału na

dwie płcie. Fini, Kahlo i Tanning w autoportretach i codziennych przebierankach czerpały inspiracje z tradycyjnych kobiecych ról wampów, *femmes fatales* czy strażniczek domowego ogniska. Zacieranie podziału na męskość i kobiecość było w latach trzydziestych wyzwaniem nie tylko artystycznym.

Zdjęcia Claude Cahun na kilka dziesięcioleci zniknęły z pola widzenia. Pierwsze poświęcone surrealistkom książki[84] milczą na jej temat. Swój podwojony odbiciem w lustrze, zniekształcony wizerunek sfotografowała w 1925 roku, gdy miała dwadzieścia jeden lat. Potem fotografowała się w przebraniach marynarza, dandysa, urzędnika, tancerza, mima, akrobaty, Androgyne, Buddy, wampa, dziwnej osoby o jajowatej, ogolonej głowie, japońskiej lalki, postaci ze sztuk, w których grywała, oraz wyzywająco umalowanej, kokieteryjnej zapaśniczki w koszulce z napisem „Trenuję, nie całuj". Uwaga skupia się niezmiennie na jej twarzy, odpowiadającej uważnym spojrzeniem na spojrzenie widza. Z twarzą tą nie konkurują ograniczone do minimum tło i rekwizyty. Wiele fotografii istnieje w kilku nieznacznie różniących się wersjach.

Ikonografia tak płynnej tożsamości ukształtować się mogła w Paryżu i w epoce, której ton nadały pierwsze jawnie lesbijskie artystki: Romaine Brooks (której autoportret z 1928 roku stał się symbolem czasów), Gertruda Stein z Alicją Toklas, Radclyffe Hall (której wydane w 1928 roku *Źródło samotności* wywołało w Anglii skandal). Współcześnie z twórczością Cahun narodził się wstrząsający podstawą patriarchalnego społeczeństwa typ Nowej Kobiety, a psychoanaliza zajęła się kwestią kulturowego uwarunkowania „kobiecości": w 1922 roku wyszła *Chłopczyca* Victora Margueritte'a[85], w 1929

psychoanalityczna rozprawa Joan Rivière *Womanless as a Masquerade*[86] (Kobiecość jako maskarada).

45. Claude Cahun, *Autoportret*, 1930

Komentatorzy najchętniej przytaczają cytat z Cahun, stanowiący część złożonego z fragmentów autoportretów fotomontażu – kolejnego etapu gry z tożsamością: „Pod maską nowa maska. Nigdy nie przestanę zdejmować kolejnych twarzy”[87]. Fotomontaż ten – tak jak dziewięć innych – otwiera jeden z dziesięciu rozdziałów *Aveux non avenus* (Wyznań niewyznanych), autobiograficznego kompendium aforyzmów, opisów snów oraz rozważań nad życiem, tożsamością, religią, mitami i stereotypami. Książka ta, podobnie jak podejmujący biblijne i mitologiczne wątki zbiorek *Héroines* (Heroiny)[88], przenosi na grunt literacki znane ze zdjęć obsesje.

Charakteryzujący twórczość Claude Cahun narcyzm, zamiłowanie do zmian tożsamości, narracyjność, traktowanie płci jako wyniku konwencji, zapowiadało oczywiście sztukę Cindy Sherman[89]. Szczególnie jej biało-czarne *Kadry filmowe bez tytułu* z późnych lat siedemdziesiątych oraz stylizowane kolorowe autoportrety w rolach historycznych i biblijnych heroin z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Sherman zastąpiła jednak wynikającą z wewnętrznej potrzeby poetykę metamorfoz Cahun grą ze stereotypami. Ich prace różnią się też skalą. Zdjęcia pierwszej są intymne, kameralne, często wielkości kartki z pamiętnika, w którym najbardziej byłyby na miejscu. Zdjęcia drugiej – teatralne i przytłaczające, na miarę medialnych czasów.

Fotografie Claude Cahun – wyemancypowanej bratanicy Marcela Schwoba, jednej z niewielu artystek wzbudzających stały podziw

Bretona – zapowiadają nową epokę: postmodernistyczną, feministyczną sztukę lat siedemdziesiątych. Za życia artystka rzadko je eksponowała. Podczas drugiej wojny – gdy Cahun ze swoją towarzyszką, Suzanne Malherbe, zostały aresztowane przez gestapo, a ich dom kilkakrotnie zrabowany – większość przepadła. Te, które się zachowały, należą jednak do najwybitniejszego rozdziału surrealizmu.

Symboliści stawiali sen nad jawę. Surrealiści traktowali je na równi, nadając nowe znaczenie pojęciu wizji: w „patrzeniu" na świat tak samo przydatne były w ich pojęciu oczy otwarte jak zamknięte. Jak słusznie zauważa Helen Ennis[90], wziąwszy pod uwagę związki fotografii z empiryzmem, pozornym tylko paradoksem może się wydać fakt, iż odegrała ona tak zasadniczą rolę w surrealistycznej estetyce. Pokazywała bowiem, jak dojrzeć to, czego oczy nie widzą, lub jak coś znanego zobaczyć w nowy sposób. Dlatego tylu fotografów czerpało nadrealność z zakorzenienia w rzeczywistym świecie: w Paryżu lat dwudziestych, w mieszczańskich brukselskich wnętrzach, w artystycznej pracowni. Stąd ich fascynacja „zwykłymi" zdjęciami Atgeta, dokumentującymi paryskie ulice na początku wieku. Stąd siła zdjęcia *Ubu* Dory Maar, które robi wrażenie właśnie fotograficzną wiernością. Podobny portret w wersji rysunkowej czy obrazowej okazałby się fantazją *à la* Bosch.
Traktując na równi sen i jawę, nic sobie nie robiąc ze zdroworozsądkowego celu dokumentowania świata, zastępując tenże cel poetyką przeciwieństw, zestawiając obok siebie fragmenty najróżniejszych rzeczywistości, fotografia surrealistyczna wywarła wielki wpływ na historię tego medium. Fakt, że interpretować ją można na wiele sposobów, podtrzymuje niegasnące zainteresowanie krytyki.

W odróżnieniu od malarstwa[91] czy surrealistycznych przedmiotów[92] Breton nie poświęcił fotografii teoretycznych rozpraw. Po latach lepiej się ona jednak broni od obrazów, którym brakuje spontaniczności prac Mana Raya, Claude Cahun czy Brassaïa. Niemająca odpowiednika w innych środkach ekspresji, przepełniająca ich zdjęcia poezja jest wynikiem przekory: surrealistyczni fotografowie konsekwentnie wykorzystywali dokumentacyjny charakter swego medium w celu zwiększenia onirycznego efektu kreowanego przez nich świata. Właśnie w zdjęciach najpełniej ziściła się przepowiednia króla ruchu, który w pierwszym *Manifeście* wyznawał: „Wierzę w to, że te dwa na pozór tak przeciwstawne sobie stany, jak sen i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w n a d r e a l n o ś ć, jeśli to można tak nazwać”[93].

Jak gwałcące zasady perspektywy obrazy de Chirico wprowadziły nową jakość do dwudziestowiecznego malarstwa, tak surrealistyczne zdjęcia – często pokazujące dobrze znaną rzeczywistość – dezorientowały i niepokoiły, przynosząc zawód oczekiwaniom widza. Kradnąc za pomocą obiektywu skrawki rzeczywistości, surrealistyczna fotografia upodobniła się do mediumicznych seansów czy do sesji automatyzmu. Jak one wprowadza sen na jawę, spełniając marzenie Bretona o zatarciu granic między wnętrzem a zewnętrzem, jawą a halucynacją, rozumem a szaleństwem. Jeśli ta mityczna fuzja miałaby gdzieś rację bytu, to właśnie w niepokojących, obalających ustalony porządek rzeczy zdjęciach, o które z całą słusznością walczą dziś kolekcjonerzy.

Czy surrealistyczna muza była brunetką?

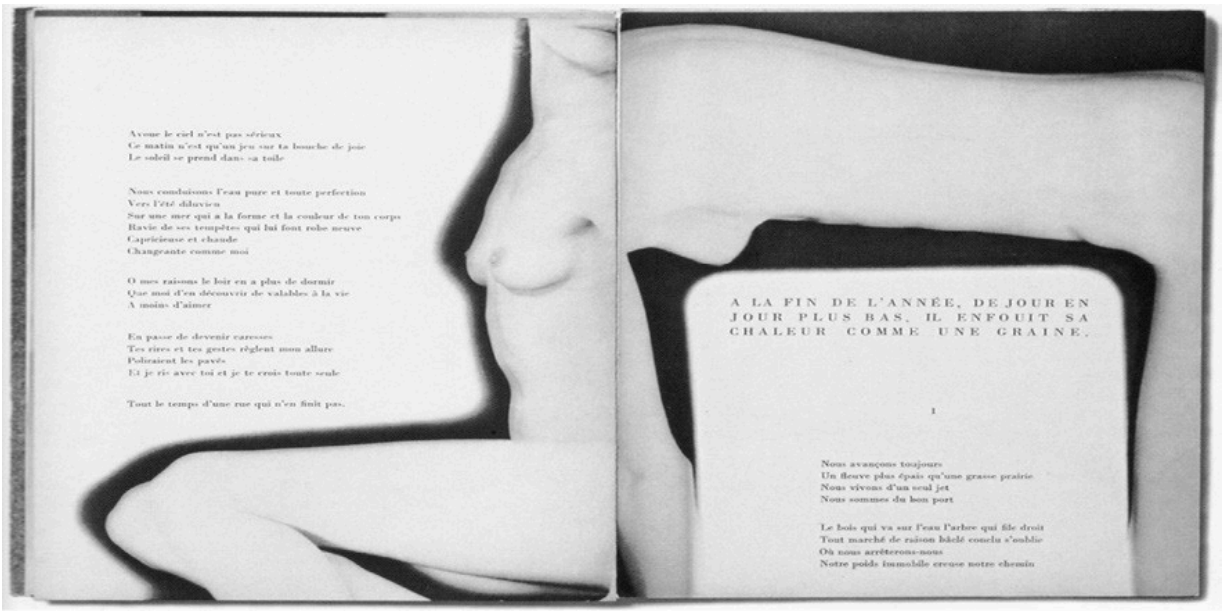
Pierwszej z trzech kolażowych książek z 1929 roku Max Ernst dał tytuł *La femme 100 têtes*, co w fonetycznym rozumieniu znaczy zarówno *La femme cent têtes* (Kobieta o stu głowach), jak i *La femme sans tête* (Kobieta bez głowy). Obie interpretacje odpowiadają surrealistycznej wizji kobiet, postrzeganych przede wszystkim jako istoty nieprzeniknione, *femmes fatales*, niebezpieczne niczym stugłowe hydry, oraz nawiedzone media słyszące niedostępne dla mężczyzn głosy, wariatki, które – postradawszy zmysły – zbliżyły się do natury i tajemnych obrzędów. Krótko mówiąc, kobiety bez głowy.

Pierwsze pokolenie surrealistów, urodzone na przełomie wieków, odziedziczyło tradycję przedstawiania postaci kobiecych w dekadenckim, erotycznym przebraniu wampów, syren, sfinksów i Salome czyhających na życie mężczyzn. Temu staroświeckiemu modelowi surrealiści przeciwstawili nowy ideał: istoty pełnej nie drapieżnego, lecz biernego seksu, skazanej na spojrzenia i niemogącej na nie odpowiedzieć. W obrazach, fotografiach, kolażach i powieściach surrealistycznych, w sensie dosłownym bądź przenośnym, kobiety są pozbawione twarzy (a często i głowy).

Lalki bez twarzy łatwiej stać się mogły przedmiotem idealistycznej i egocentrycznej *amour fou*. Surrealistyczną muzę najdoskonalej ucieleśniła Nush Eluard – wyrozumiała żona poety; kobieta-dziecko i kochanka, dla której Paul Eluard pisał erotyki; chętna uczestniczka surrealistycznych zabaw (od wybornego trupa począwszy, na eksperymentach zmian partnerów seksualnych skończywszy); artystka, w cieniu słynnych mężczyzn tworząca własne kolaże; cierpliwa modelka Mana Raya i Picassa. Gdy młodziutka Nush przyjechała z Berlina

do Paryża, zarabiała jako statystka w teatrze Guignol, spacerując po ulicy w czarnej maseczce. Tak poznał ją porzucony właśnie przez Galę Eluard: zaciekawiła go nieznajoma o zakrytej twarzy, spotkana przypadkiem na bulwarze. Lepszego początku nie mógłby wyreżyserować mistrz surrealistycznej ceremonii.

Eluard pisał o Nush w tomiku *La vie immédiate* (Życie niezwłoczne) z 1932 roku, dedykował jej zbiorki erotyków *Facile* (Łatwe) z 1935 i *Les yeux fertiles* (Twórcze oczy) z 1936 roku. Książeczkę *Facile* jedenastoma portretami Nush, wykonanymi w technice solaryzacji, zilustrował Man Ray. Każde zdjęcie pokazuje gibkie ciało w nowej perspektywie, jakby płynące w nierealnej przestrzeni, której nierzeczywistość zwiększa miękkie tło, wyraźny, otoczony niczym aureolą kontur i kontrast między cieniem a światłem. Ciało Nush jest formą tak abstrakcyjną, że przypomina figurę geometryczną czy gigantyczną literę. Na żadnym ze zdjęć nie widać całej sylwetki: wszystkie „ucinają" głowę. Z wyjątkiem jednego, na którym głowa odwraca się od widza. Szybując w surrealistyczne otchłanie, Nush wskazuje drogę do krainy czarów poezji, za cenę wcielenia się w rolę enigmatycznej wróżki o zapomnianej twarzy.

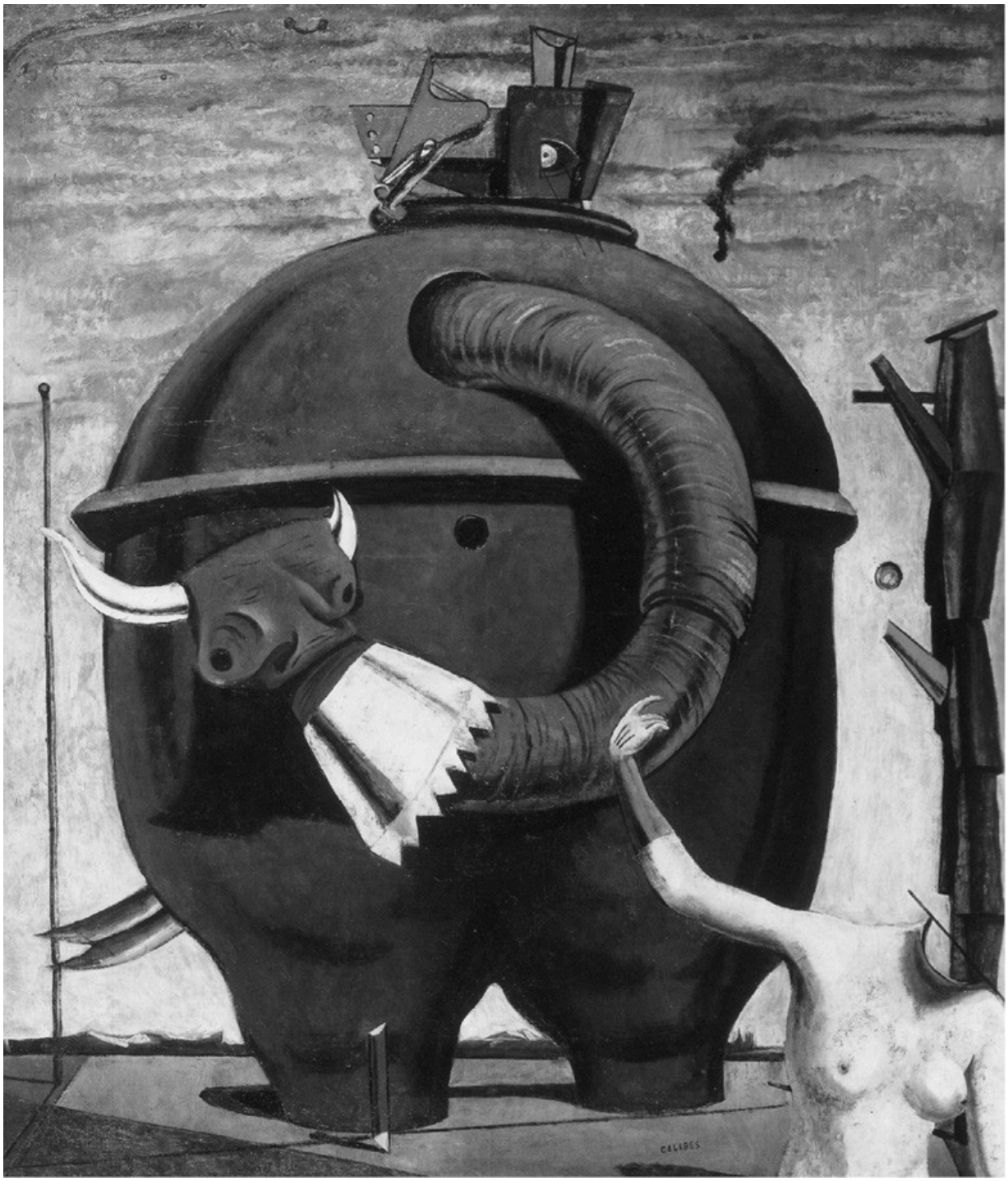

Avoue le ciel n'est pas sérieux
Ce matin n'est qu'un jeu sur ta bouche de joie
Le soleil se prend dans sa toile
Nous combinons l'eau pure et toute perfection
Vers l'été diluvien
Sur une mer qui a la forme et la couleur de ton corps
Ravie de ses tempêtes qui lui font robe mouve
Capricieuse et chaude
Changeante comme moi
O mes raisons le loir en a plus de dormir
Que moi d'en découvrir de valables à la vie
A moins d'aimer
En passe de devenir caresses
Tes rires et tes gestes règlent mon allure
Polissaient les pavés
Là je vis avec toi et je te crois toute seule
Tout le temps d'une rue qui n'en finit pas.
A LA FIN DE L'ANNÉE, DE JOUR EN JOUR PLUS BAS, IL ENFOUIT SA CHALEUR COMME UNE GRAINE.
I
Nous avançons toujours
Un fleuve plus épais qu'une grasse prairie
Nous vivons d'un seul jet
Nous sommes du bon port
Le bois qui va sur l'eau l'arbre qui file droit
Tout marché de raison hâclé couclu s'oublie
Où nous arrêterons-nous
Notre poids immobile creuse notre chemin

46. Man Ray i Paul Eluard, *Facile*, 1935

We wczesnym obrazie Ernsta z 1921 roku, *Słoń Celebes*, u dołu dziwnej bryły baśniowego słonia (wzorowanej na zdjęciu zbiornika na kukurydzę w południowym Sudanie), ukazana jest niewielka kobieca sylwetka. Ni to manekin, ni odlew gipsowy, ni skóra zdarta z żywej kobiety. Sylwetka wskazuje na słonia lub zachęca go do podążenia za sobą. W atlasach anatomicznych dadaiści i surrealiści odnajdowali bliski im melanż groteski z naukową precyzją. Makabryczny efekt pseudoanatomicznego wizerunku Ernst zwiększył, pozbawiając postać głowy. Podobnego zabiegu zdarcia skóry i ścięcia głowy dokonał René Magritte w kilku obrazach, między innymi w *Świetle zbieżności* z 1933 roku.

47. André Masson, *Manekin*, Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu, 1938

48. Kadr z filmu *Pies andaluzyjski* Salvadora Dalego i Luisa Buñuela, 1929



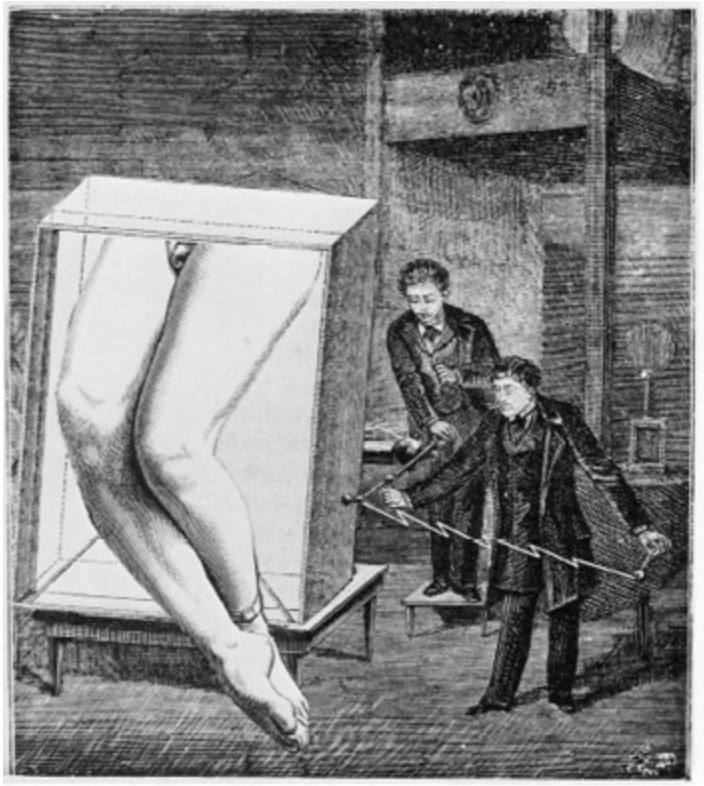
49. Max Ernst, *Słoń Celebes*, 1921

Malowane, rzeźbione czy fotografowane przez surrealistów kobiety – jeśli udało się im zachować głowę – odnajdywały ją schowaną pod

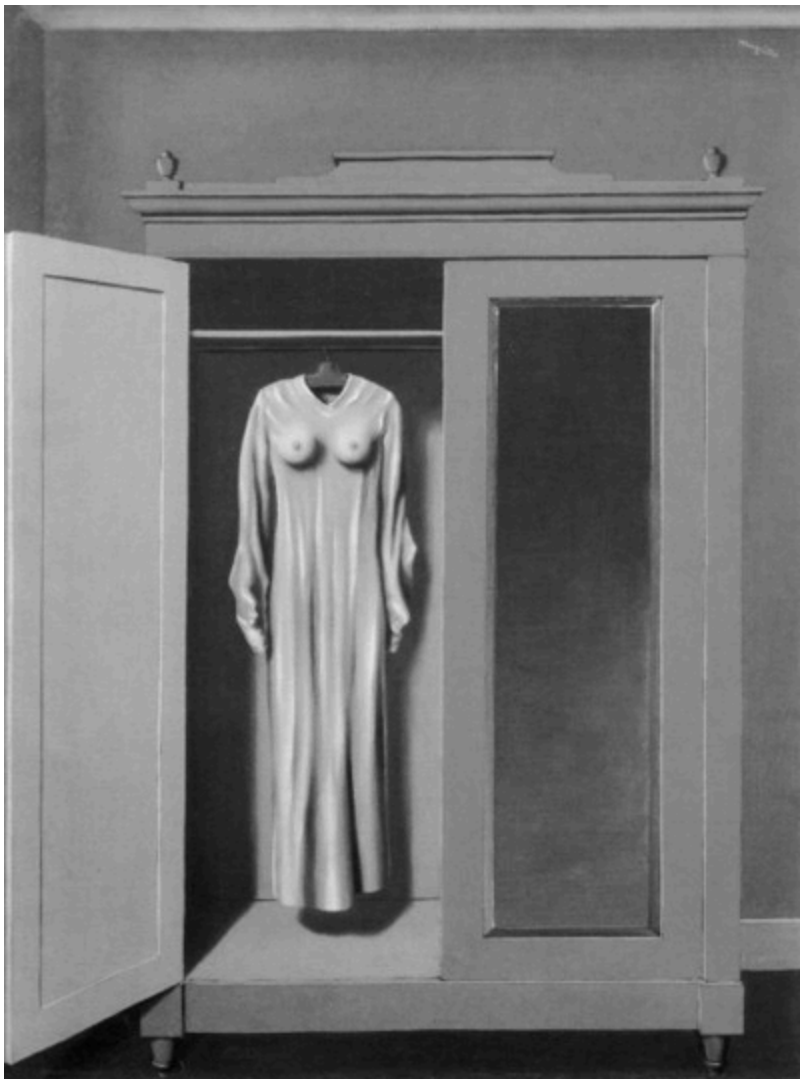
szklanym kloszem, z oczyma zakrytymi przepaską (jak na zdjęciu Mana Raya *W hołdzie markizowi de Sade*) lub zamkniętą w klatce, z ustami zatkanymi bratkiem. Tak wyglądał słynny manekin André Massona, który na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w 1938 roku stanął wśród dziewiętnastu innych manekinów o twarzach często zasłoniętych woalami. Może nie całkiem przypadkiem najchętniej cytowany kadr z *Psa andaluzyjskiego* przedstawia scenę gwałtu zadanego kobiecej twarzy: przecięcie brzytwą oka.

Kobiece ciała często bywały rozkładane przez surrealistów na części. Na jednym z kolaży *La femme 100 têtes*, zatytułowanym *Niepokalane poczęcie chybione po raz trzeci*, uczeni poddają doświadczeniu monstrualne kobiece nogi, zamknięte w czymś na kształt podświetlonej gabloty. Hans Bellmer eksperymentował na pozbawionym kończyn i głowy „najistotniejszym środku", zmieniając ciało lalki – bądź Uniki Zürn – w okręcony sznurkiem płat mięsa. W albumie stykówek z lat 1933–1938 przy zdjęciu, na którym widać kawałek umęczonej twarzy modelki, zapisał: „Uwaga! Zasłonić twarz"[1]. Sądząc z tego, jak wyglądają na wspólnych fotografiach, Zürn w tym związku cierpiała. Choć lektura jej opowieści o dojrzewaniu, *Dunkler Frühling* (Ciemna wiosna), stawia masochistyczno-sadystyczny układ w całkiem innym świetle. Dwunastoletnia bohaterka bawi się z chłopcami w księżniczkę torturowaną przez Indian: „Cierpi w milczeniu, zatopiona w masochistycznych fantazjach, daleka od jakichkolwiek myśli o zemście czy odwecie. Ból i cierpienie sprawiają jej przyjemność. Gdy próbując wyzwolić się z więzów, powoduje, że głębiej wbijają się jej w ciało, doznaje niezmierzonej rozkoszy. Czuje się wyszydzona i upokorzona"[2].

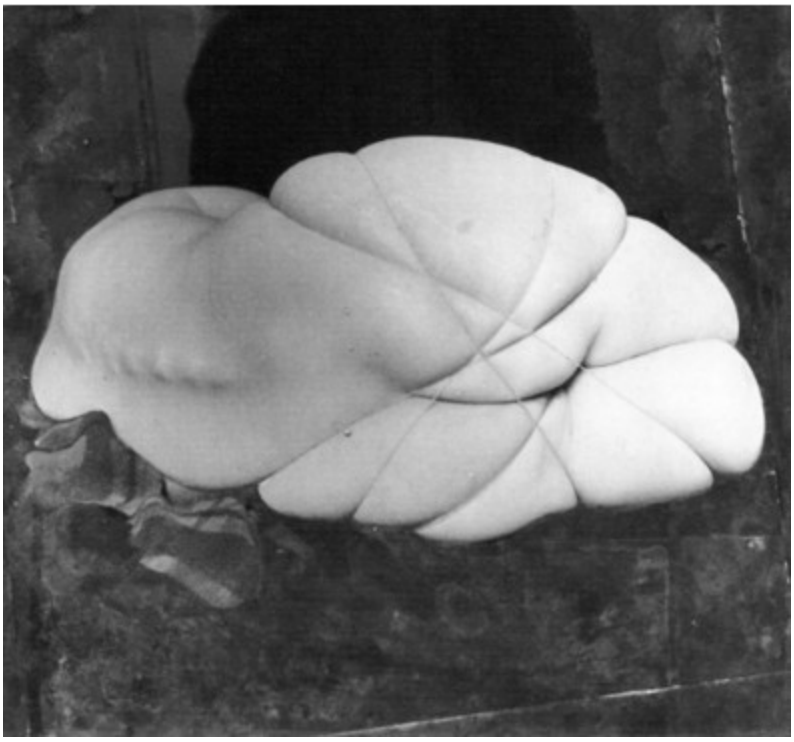
Bellmer rozkładał ciało na części i składał na nowo, inaczej. W *Notatkach i fragmentach na temat* pisał: „Ciało można porównać do zdania, które prosi się o rozłożenie, by za pomocą nieskończonej serii anagramów doprowadzić do odkrycia jego prawdziwych znaczeń”[3].



50. Max Ernst, *Niepokalane poczęcie chybione po raz trzeci*, kolaż z książki *La femme 100 têtes*, 1929



51. René Magritte, *W hołdzie Mackowi Sennettowi*, 1937



52. Hans Bellmer, *Trzymać w chłodnym miejscu*, 1958

W *Anatomii obrazu* Bellmer fantazjował na temat uszytego z ciała ubrania. Magritte w *Filozofii w buduarze* i *W hołdzie Mackowi Sennettowi* namalował nocne koszule z realistycznymi piersiami i drewnianym wieszakiem w miejscu głowy. Chociaż Margitte'owskie postacie o głowach zakrytych tkaniną zwykło się łączyć z samobójczą śmiercią matki malarza (którą wyłowiono z rzeki z głową owiniętą koszulą), należą one do typowego repertuaru surrealistycznych tematów.

Jak zauważa Mary Ann Caws w książce *The Surrealist Look. An Erotics of Encounter* (Surrealistyczne spojrzenie. Erotyka spotkania), fotografia Mana Raya z cyklu *Anatomie*, pokazująca szyję Lee Miller, bardziej przypomina penis niż część kobiecego ciała[4]. Modelki Mana Raya, pozbawione często głów, rąk i nóg – kosztem utraty tożsamości – zyskują wyzbyty spojrzenia *sex appeal*. W filmie *Powrót*

do rozumu z 1923 roku tors Kiki przecinają rzucane przez firankę pionowe cienie, układające się w rozedrgane paski, przywodzące na myśl kręgi na wodzie. Ludzka skóra upodabnia się do abstrakcyjnego wzoru lub sierści dzikiego zwierza (jak na obrazie Magritte'a, na którym naga kobieta spostrzega ze zdumieniem pokrywające ją tygrysie pręgi). Tak dwuznaczny efekt obecność twarzy by zakłóciła.

Na zdjęciu z 1929 roku bezgłowe ciało obleczone w błyszczącą, przylegającą, jakby mokrą tkaninę kusi dostępnością. Istnieje, by je oglądano. Na innym zdjęciu cienie rzucane przez żaluzje „tatuują" pokazany frontalnie, świadomie obnażający się przed obiektywem tors Lee Miller. Odmienne wrażenie sprawia fotograwiura *Elektryczność*, na której zygzakowate, świetlne pasy przecinają dwa nakładające się na siebie torsy modelki. Poza Wenus z Milo – która od Nike z Samotraki wzięła brak głowy – sugeruje uległość wobec erotyki elektryczności. Grę z tradycją antyczną, i zapowiedź Christo, stanowi *Wenus odrestaurowana*, fotografia okręconego linami, gipsowego odlewu, również nawiązującego do Wenus z Milo. Choć Man Ray zarzekał się, że do Luwru trafił dopiero kilka lat po zamieszkaniu w Paryżu, tamtejsza kolekcja dostarczyła ważnych podniet dla jego wyobraźni.

Na początku nowego wieku, w obliczu nasilenia się emancypacji i wywołanej nią paniki, Otto Weininger dowodził w *Płci i charakterze*, że „kobieta jest bezduszna, nie posiada jaźni i indywidualności, osobowości i wolności, charakteru i woli"[5]. Nie ma imienia ani twarzy: „Kobieta, która jest w gruncie rzeczy bezimienna, jest taka dlatego, że z natury swej nie posiada żadnej osobowości"[6]. „Najgłębszym pragnieniem kobiety jest otrzymać formę od mężczyzny i przez to zostać dopiero stworzoną"[7]. Odmawiając przedstawicielkom płci

przeciwnej tożsamości, Weininger twierdził, że nadrzędnym ich celem jest osiągnięcie roli wartościowego przedmiotu. Przypisywał im też chuć tak nieposkromioną, że każdą cząstkę ich ciała podejrzewał o nieprzerwaną kopulację z osobami i sprzętami wokół: „Ona nie potrafi użyć jakiejś istoty inaczej niż jako środka do celu spółkowania”[8]. „Okazało się najpierw, że jest ona wyłącznie i nieprzerwanie (a nie tylko w pewnych odstępach czasu) płciowo zaabsorbowana, że cieleśnie i duchowo w całej swej istocie nie jest niczym innym jak tylko samą właśnie płciowością. Przyłapaliśmy ją na tym, jak od wszystkich bez wyjątku rzeczy doznaje na całym ciele i bez przestanku wrażeń spółkowania. I jak całe ciało kobiety jest tylko przyległością jej organów płciowych, podobnie w myśleniu jej idea spółkowania ujawnia się jako zagadnienie centralne. […] Spółkowanie jest najwyższą wartością kobiety; stara się ona zawsze i wszędzie doprowadzić je do skutku”[9].

Plastyczną ilustracją tezy Weiningera o podporządkowaniu – kosztem utraty twarzy – osobowości erotyce stał się pół wieku później *Gwałt* Magritte’a, który przeniósł na kobiecą twarz geografię ciała, sprowadzając rysy ofiary do stref erogennych, jakie widzi w niej napastnik. Reprodukcja *Gwałtu* – pokazanego w 1934 roku w Palais des Beaux-Arts w Brukseli w osobnej sali z innymi „pornograficznymi” pracami – trafiła na okładkę wydanej w tym samym roku książki Bretona *Qu’est-ce que le surréalisme?* (Czym jest surrealizm?). Rok później „Międzynarodowy Biuletyn Surrealizmu” zamieścił na pierwszej stronie reprodukcję innego obrazu Magritte’a: akt kobiecy z trupią czaszką zamiast głowy.

Magritte

53. René Magritte, *Gwałt*, 1934

54. Man Ray, Lee Miller, 1930

55. Man Ray, bez tytułu, 1929

W snuciu wizji erotycznych hybryd surrealiści podążali drogą wytyczoną przez symbolistów. W 1899 roku podobne halucynacje opisywał Remy de Gourmont w *Le Songe d'une femme* (Śnie kobiety). Mowa jest tam o makabrycznej zjawie sennej, składającej się z kobiecych kadłubów, mających piersi w miejsce oczu i łono zamiast ust. W poradniku *Nos Filles – qu'en ferons nous?* (Co robić z naszymi córkami?) z 1898 roku Hugues Le Roux omawiał kryzys instytucji małżeństwa, wywołany narodzinami nowego typu wyemancypowanych kobiet, dla których głowa ważniejsza jest niż ciało. W rozdziale

L'Attrait physique (Fizyczny wdzięk), traktującym o tym, jak wybrać żonę, krytykował panny zwracające uwagę nie kształtami, znamionującymi dobre przygotowanie do macierzyństwa, lecz inteligencją i ciekawą twarzą. Idealną partnerkę wyobrażał sobie jako wcielenie Nike z Samotraki: „Całkiem zapomnieliśmy o lekcji, jakiej udzieliła nam sztuka antyczna, która nie podporządkowywała ciała głowie i na dowód swojej obojętności wobec głowy przekazała nam bezgłową Nike, niewywołującą żalu za spojrzeniem u żadnego miłośnika piękna"[10].

Villiers de L'Isle-Adam – autor tak cenionej przez Apollinaire'a *Ewy jutra*, powieści o androidzie wzorowanym na kształtach żywej kobiety, przewyższającym ją jednak zaletami ducha – w innej książce, *Contes cruels* (Historiach okrutnych), opisał męża, który pociąg do żony odczuwał tylko wówczas, gdy wyobrażał ją sobie z odciętą głową.

56. Hans Bellmer, *Lalka*, 1938

57. Eugène Atget, *Boulevard de Strasbourg*, 1912

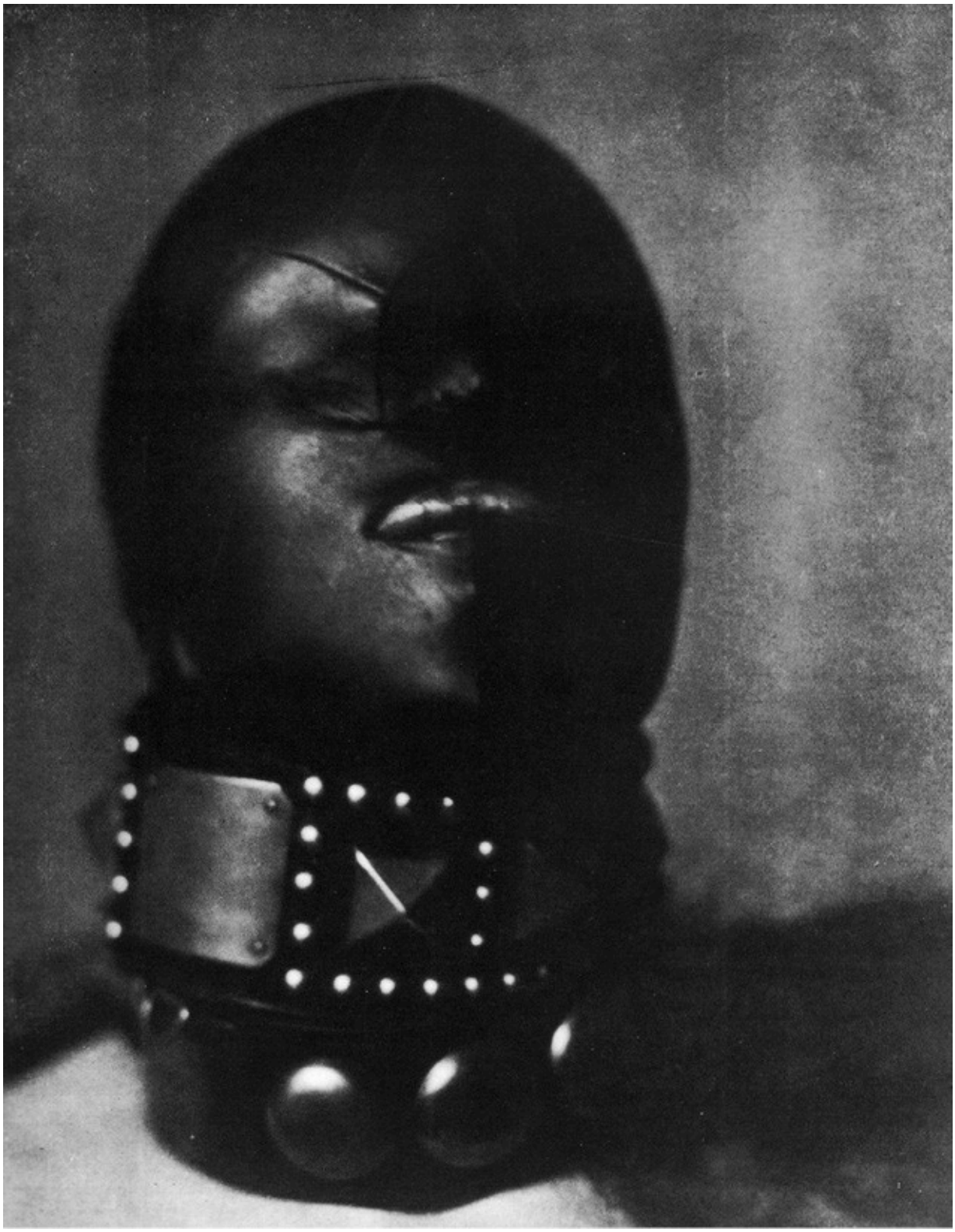
58. Max Ernst, *Otwórz walizkę, zuchu*, kolaż z książki *La femme 100 têtes*, 1929

W opowiadaniu Stefana Grabińskiego *Kochanka Szamoty*, powstałym w czasie gdy w Paryżu dojrzewał surrealizm, narrator przeżywa romans z duchem zmarłej piękności. Zahipnotyzowany spojrzeniem wiszącej na ścianie głowy Meduzy nie dostrzega widmowości kochanki, choć przyznaje, że widzi ją niekiedy „jak w «tańcu siedmiu zasłon» lub na obrazach kubistów. Nieraz wygląda na posąg nie wyrzeźbiony do końca […]”[11]. Niepokoi go jedynie zamiłowanie ukochanej do zasłaniania twarzy: „Jadwiga lubi aż do przesady zakrywać głowę rodzajem greckiego woalu z oślepiająco białej, gęstej tkaniny. Nie cierpię tej zasłony! Gdyby przynajmniej owijała nią tylko włosy i tył głowy lecz ona kryje nieraz poza nią swe alabastrowe czoło, chowa zazdrośnie przede mną część twarzy, zataja usta, oczy…”[12]. Jak kobieta wyobrażana sobie przez Weiningera, Jadwiga składa się tylko z płci: „Lecz nadaremnie szukałem jej ust, na próżno chciałem ją zamknąć w ramiona. Drgającymi rękoma zacząłem wodzić wokoło po poduszce, ślizgać je wzdłuż jej ciała. Natrafiłem tylko na jakieś chusty, zasłony… Cała jakby zamknęła się w ognisku swej płci, usuwając przede mną wszystko inne poza nim…”[13]. W dramatycznym finale przerażony kochanek znajduje w łóżku – zamiast tajemniczej piękności – lalkę Bellmera: „Przede mną w zgiełku koronek i atłasów leżał rozrzucony bezwstydnie, obnażony po linię brzucha kadłub kobiecy – kadłub bez piersi, bez ramion, bez głowy…”[14]. Tak mógłby brzmieć opis reprodukowanego przez wydawane przez Bataille’a pismo „Minotaure” zdjęcia ciała prostytutki, zamordowanej przez Kubę Rozpruwacza.

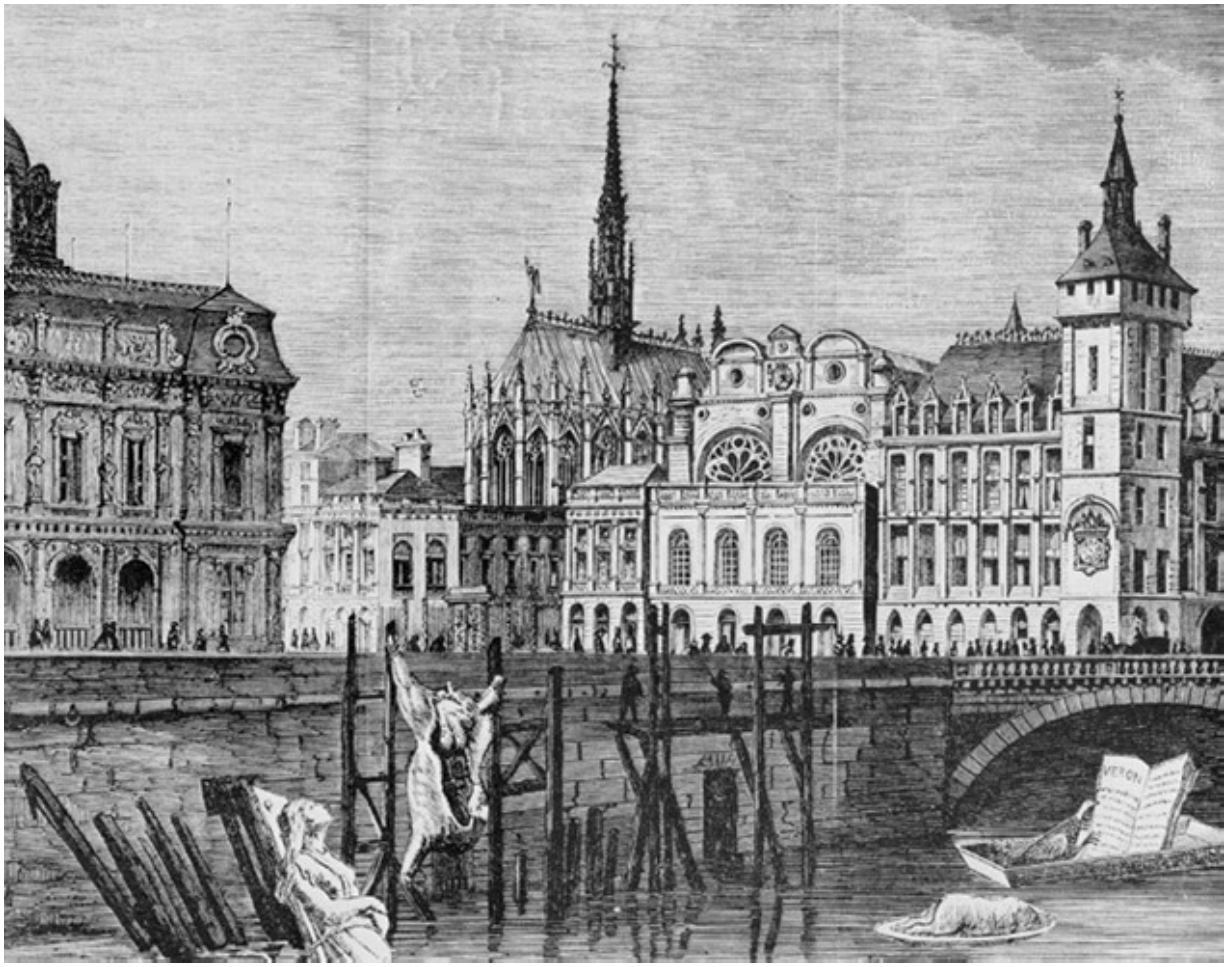
Odkryciem surrealistów (i Berenice Abbott) był fotograf Paryża końca XIX i pierwszej ćwierci XX wieku, mistrz dostrzegania poezji w codziennej miejskiej scenerii: Eugène Atget. Dokumentował on

wymarły Paryż o tak wczesnych porach, że na jego fotografiach rzadko spacerują przechodnie, a ich rolę przejmują parkowe rzeźby i sklepowe manekiny. Do najczęściej reprodukowanych prac Atgeta należy zdjęcie witryny sklepowej z rzędem gorsetów. Poruszało ono surrealistyczną wyobraźnię z kilku powodów: przywodziło na myśl modę *fin de siècle*'u, za którego zbuntowane potomstwo surrealiści po trosze się uważali; jak inne zdjęcia Atgeta ukazywało przedmioty w oderwaniu od ich funkcji i dzięki temu otoczone aurą niezwykłości; było zapisem życia miejskiego, którego ważną część stanowi oglądanie wystaw; chwytało kwintesencję anonimowej kobiecości, wystawionej na spojrzenia przechodniów. Wyprzedzało i zapowiadało fantazje surrealistów na temat krojenia i gilotynowania malowanych czy fotografowanych kobiecych ciał.

Na rysunku z 1923 roku Max Ernst pokazał kobiece ciało z odrąbaną głową. Na jednym z kolaży *La femme 100 têtes*, zatytułowanym *Otwórz walizkę, zuchu*, mężczyzna *à la* Fantomas ucieka po popełnieniu zbrodni, unosząc ze sobą część ciała ofiary. W powieści *Ostatnie noce paryskie* Philippe Soupault pisał: „Były to przecież czasy, gdy niemal codziennie w kanale Świętego Marcina, w kruchtach kościelnych lub w zwykłych bramach znajdywano worki pełne starannie odpiłowanych, pociętych członków. Najciekawsze, że ilekroć sporządzano spis pokawałkowanych części, zawsze brakowało głowy lub rąk ofiary”[15]. Szukanie przez surrealistów erotycznego wymiaru zbrodni, uwalniającej wyobraźnię z okowów codzienności, fascynacja Sade'em, Kubą Rozpruwaczem czy siostrami Papin – pokojówkami, które w wyjątkowo okrutny sposób zamordowały swoje chlebodawczynie – nie mogły nie wpłynąć na ich sztukę.



59. Jacques-André Boiffard, *Kobieta w skórzanej masce*, 1930



60. Max Ernst, *Paryż – senne moczary*, kolaż z książki *La femme 100 têtes*, 1929

61. Max Ernst, *Rzym*, kolaż z książki *La femme 100 têtes*, 1929

62. Man Ray, w Centrali Surrealistycznej, 1924

W ostatnim numerze pisma „Documents”, które po upadku „La Révolution surréaliste” wychodziło przez półtora roku w latach

1929–1930, Michel Leiris zamieścił esej o erotyce i sadyzmie: *Le „Caput Mortuum" ou la femme de l'alchimiste* („Caput Mortuum" albo żona alchemika). Ilustrowały go fotografie kobiecej głowy w skórzanej masce autorstwa wielokrotnie w „Documents" występującego Jacques'a-André Boiffarda (zdjęcie z metalową obrożą bywa niekiedy przypisywane amerykańskiemu pisarzowi i antropologowi, Williamowi S. Seabrookowi, który Leirisowi dostarczył maskę). Leiris pisał o nich tak: „Nie jest to osoba konkretna, lecz kobieta pojęta j a k n a j o g ó l n i e j, symbolizująca całą naturę, cały zewnętrzny świat, który możemy sobie podporządkować. Niewiasta ta nie tylko cierpi pod skórzaną maską, czuje się dręczona i upokorzona (zaspokajając tym samym naszą żądzę siły i nasze wrodzone okrucieństwo), ale jej głowę, atrybut indywidualności i inteligencji, spotyka zniewaga, a nawet samo jej istnienie podane zostaje w wątpliwość. Patrząc na nią, mężczyzna nie czuje się już w obecności «Boskiego tworu», którego oblicze z wysokości ramion zdaje się kontemplować gwiazdy czy inny symbol patosu i czystości, lecz wie, że może uczynić użytek (z jakąż świętokradczą przyjemnością!) ze zwykłego, dostępnego wszystkim narzędzia erotyki"[16].

Jacques-André Boiffard zrobił w 1930 roku dwie podobne fotografie kobiet o równie sadystycznym wydźwięku: na jednej narzędziem męki jest przylegająca do twarzy skórzana maska i łańcuch na szyi, na drugiej – maska oraz kajdany skuwające ręce ubrane w długie rękawiczki. Ciekawie jest porównać zdjęcia Boiffarda z wcześniejszym o dwie dekady zdjęciem angielskiego fotografa mody, barona Adolpha de Meyera, który przez pierwsze piętnaście lat XX wieku nadawał ton pismom „Vogue", „Vanity Fair" i „Harper's Bazaar". Wśród ocalałych stylizowanych kompozycji eleganckich postaci *Stu-*

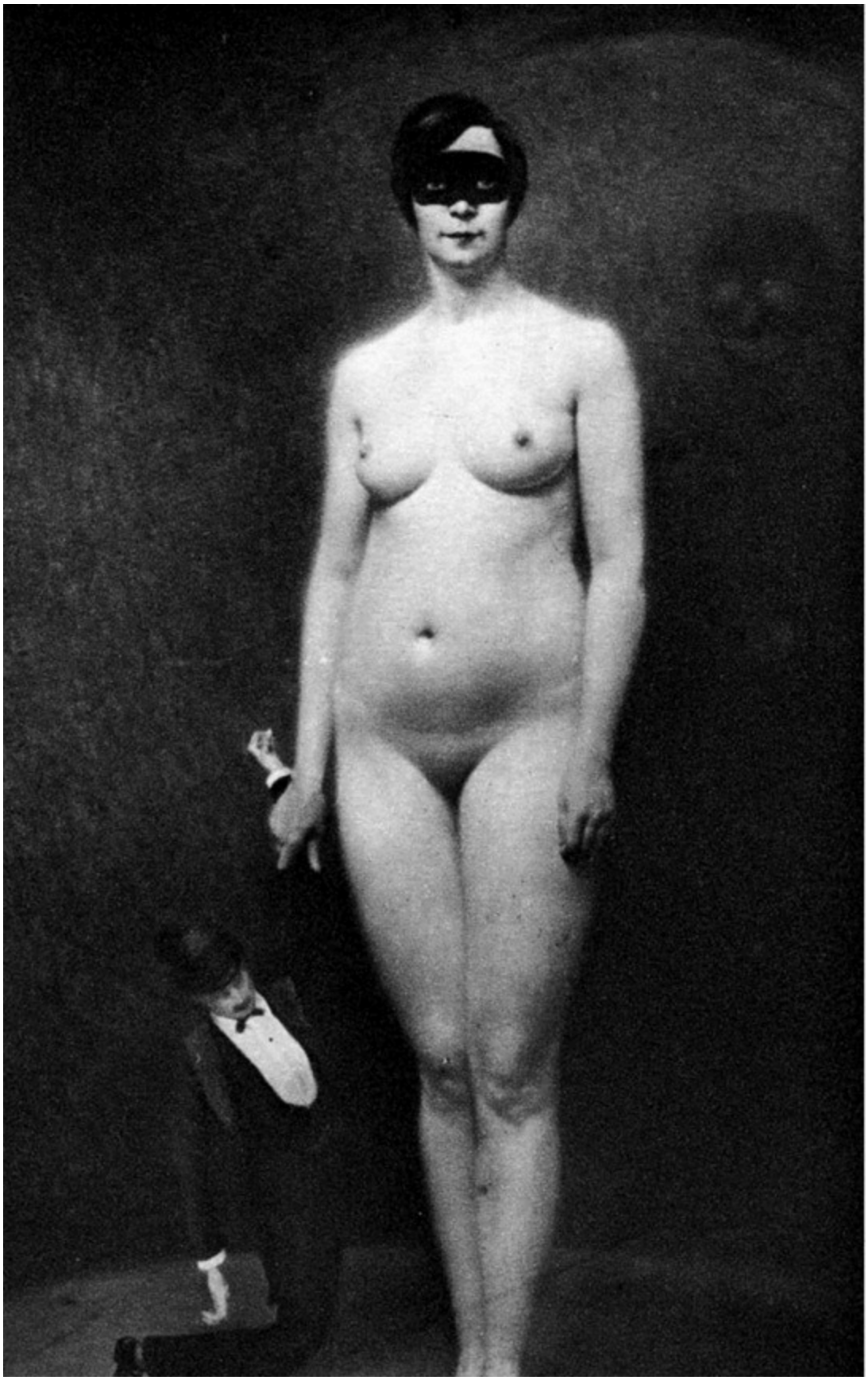
dium tańca z 1912 roku, przedstawiające kobiecą postać w masce, stanowi jedyny znany akt w jego twórczości.

Maska tancerki przypomina nieco kominiarki noszone przez członków gangu Wampirów z wielbionych przez surrealistów filmów *Fantomas* i *Wampiry* Louisa Feuillade'a z lat 1913–1916. Tyle że w odróżnieniu od masek bandytów ta nie tylko kryje twarz, ale i ją karykaturuje: szeroko rozstawione oczy, agresywnie pomalowane usta, przesadnie zaznaczony nos stanowią niespodziany kontrast z odkrytym ciałem, „poskramiając" jego nagość. Brak jest też temu zdjęciu typowego dla zdjęć surrealistów sadyzmu.

Kolaż Maksa Ernsta z cyklu *La femme 100 têtes*, pod tytułem *Rzym*, przedstawia dostojników kościelnych, którzy kroczą pod unoszącą się w powietrzu – dokładnie nad głową papieża – nagą kobiecą postacią bez głowy. Poza pijanego mężczyzny na pierwszym planie, z butelką wycelowaną w szybujący akt wnosi akcent erotyczny. Robert Belton w *The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art* (Bomba przewiązana wstążką. Obraz kobiet w sztuce surrealistów)[17] interpretuje kolaż zgodnie z duchem antyklerykalizmu Ernsta: akt zastępuje ołtarz, pijak zaś występuje w roli dionizyjskiego celebranta. Jedno ze zdjęć Mana Raya przedstawia grupę surrealistów zgromadzonych w paryskiej Centrali pod żeńskim manekinem bez głowy, zwisającym z sufitu w pozie zbliżonej do pozy znanej nam z kolażu Ernsta. Gdyby upodobanie do tego rodzaju wizerunków nie tkwiło tak głęboko w surrealistycznej estetyce, można by przypuszczać, że widziany często manekin zainspirował Ernsta do przedstawienia papieża surrealistów i jego dworu pod postaciami watykańskich osobistości.

W kolażu z tej samej książki, zatytułowanym *Paryż – senne moczary*, Belton widzi aluzje do roku 1789 i gilotyny, aluzje tym bardziej zrozumiałe, że surrealiści lubili porównywać rewolucję francuską do rewolty, jaką sami wznieciliśmy[18]. Spojrzenie przywiązanej kobiety – dowodzi Belton – prowadzi w kierunku Conciergerie, która w trakcie rewolucji służyła za więzienie, gdzie skazańcy czekali na egzekucję. W niedalekim sąsiedztwie znajduje się ulica Le Regrattier, nazwana tak co prawda od *les regrattiers*, kupców solą, ale kojarzona głównie ze skarbnikiem publicznym, niejakim Le Regrattier, straconym podczas rewolucji. Figura świętego Mikołaja, stojąca w niszy na rogu quai Bourbon (nazwisko rodziny królewskiej miałoby służyć za kolejną aluzję do gilotyny) – jak wiele innych rzeźb – straciła głowę także w czasie rewolucji. Co jednak najciekawsze – i udokumentowane zdjęciem Atgeta – ulica Le Regrattier miała, pochodzącą od szyldu z kobiecą postacią, nieoficjalną nazwę ulicy La femme sans tête.

Kolejnym kluczem do zrozumienia kolażu jest, zdaniem Beltona, tytuł czytanego przez ptaka (aluzja do przezwiska Ernsta, który ochrzcił siebie Ptakiem Przełożonym?) *Słownika Véron*, co w fonetycznym rozumieniu znaczyć może również *vairon*, czyli różnooki. Zamiłowaniu do gier słownych Ernst dawał wielokrotnie wyraz. A oko bywa uważane za symbol pochwy, co, konkluduje Belton, wyjaśnia cytat z *La femme 100 têtes* o bezgłowej kobiecie będącej „okiem bez oczu”. Ta skomplikowana analiza pokazuje interpretacyjny potencjał owych tchnących wiktoriańską estetyką kolaży.



63. *Córa Ewy*, pocztówka francuska z początku XX wieku

Na zdjęciach Mana Raya, obrazach Magritte'a czy kolażach Ernsta fascynacja ideałem kobiecego bezosobowego piękna wywodzi się między innymi z ciążącej na tym pokoleniu tradycji powieści lat dziewięćdziesiątych XIX i pocztówek początku XX stulecia, na których *femme fatale* o zasłoniętej twarzy bawi się męską kukiełką[19]. W sztuce i literaturze *fin de siècle*'u, tak jak ćwierć wieku później u surrealistów, kobieta jest ciałem – siedliskiem rozkoszy, mężczyzna zaś głową – wylęgarnią myśli. Ciało to czasem tańczy, ukazując się powoli spod siedmiu zasłon, czasem skrywa twarz za karnawałową maseczką, której walory podkreślał Sacher-Masoch.

W powieści Pierre'a Louÿsa *La femme et le Pantin* (Kobieta i pajac) z 1898 roku, piękność, za którą szaleje narrator, składa się z kawałków nietworzących zbornej całości. Sama wylicza inwentarz tego, co tworzy jej „ja": „Masz moje piersi, usta, rozgrzane uda, pachnące włosy, trzymasz w objęciach całe moje ciało, a w pocałunku pieścisz mój język. To nie dość? Kochasz tylko to, czego ci wzbraniam?"[20].

Jak na obrazach Magritte'a wyrwane części anatomii mają większy wyraz niż twarz o podrzędnym znaczeniu. Przejąwszy jej mimikę i funkcje, uda i piersi żyją niezależnym, intensywnym życiem: „Całe jej zwinne, szczupłe ciało było pełne wyrazu. Nawet przy zasłoniętej twarzy można by odgadnąć jej myśli: uda się uśmiechały, piersi

mówiły”[21]. „Piersi to żywe stworzenia, przeżywające dzieciństwo i zmierzch”[22].

Twarz ukochanej staje się dla niefortunnego zalotnika nie tylko nieważna, ale nawet niepotrzebna, bo zakłóca spokój delektowania się resztą. Jak w *Śnie kobiety* Remy de Gourmonta ciało patrzy i jest pełne mimiki: „Nigdy nie widziałem jej tak pięknej! Nie mówię o oczach czy dłoniach: całe jej ciało miało tyle wyrazu, co twarz, więcej niż twarz; otoczona włosami głowa spoczywała na ramieniu jak rzecz zbyteczna. Krągłe biodra się uśmiechały, boki oblewał rumieniec, piersi patrzyły przed siebie czarnymi nieruchomymi oczami. Nigdy nie widziałem jej tak pięknej: fałdy szat maskują ekspresję tancerki, deformując jej wdzięczne kształty. Ale teraz objawiały mi się gesty, drżenia, ruchy ramion, ud, zwinnego ciała i stalowych lędźwi, które w nieuchwytny sposób rodziły się z oczywistego źródła i serca tańca: z brunatnego futerka”[23].

Ciekawe, że dekadencka powieść Louÿsa, nieprzeczuwającego jeszcze surrealizmu, zainspirowała dwa arcydzieła surrealistycznego kina: ostatni z siedmiu wizyjnych filmów Josefa von Sternberga, z Marleną Dietrich w głównej roli, *Kaprys hiszpański* z 1935 roku, oraz ostatni film Luisa Buñuela, *Mroczny przedmiot pożądania* z 1977 roku.

W *Kaprysie hiszpańskim* twarz Dietrich ulega ciągłym metamorfozom, w każdej scenie zmienia się makijaż, uczesanie oraz otaczające ją – i często przesłaniające – wstążki, grzebienie, woale, wachlarze i parasolki. Efemeryczna i nieuchwytna Conchita-Dietrich zjawia się i znika, nigdzie nie zostając wystarczająco długo, by kochankowie i publiczność przeniknęli jej tajemnicę.

W *Mrocznym przedmiocie pożądania* dwie twarze Conchity wnoszą dodatkowy surrealistyczny posmak do i tak mało realistycznej fabuły. Czy obsadzenie dwóch aktorek w jednej roli sugeruje, że targany namiętnością Matthieu nie widzi nic poza przedmiotem pożądania, skrytym pod zawiązanym na tysiąc supełków pasem cnoty? Widz – mający przewagę nad zaślepionym obsesją, podstarzałym amantem – szybko spostrzega wyraźną różnicę między chłodną, wyniosłą, jasnowłosą Francuzką, Carole Bouquet, a namiętną, ciemnowłosą Hiszpanką, Angelą Moliną.

Tytuł filmu nawiązuje do zdania książki, w którym bohater wyznaje, iż woli brunetki od „bladych przedmiotów pożądania". W powieści Louÿsa Concha – jak na Andaluzyjkę przystało – jest więc ciemnowłosa. Jej dwoistość wyraża się w otaczającej ją tajemnicy oraz w radykalnym przeobrażeniu seksualnych upodobań z sadystycznych w masochistyczne. Wenus w futrze z początku książki, ku przerażeniu jej zdobywcy, przekształca się w Nanę, lubiącą dostawać od kochanka częste baty.

Zmienność głównej bohaterki jest źródłem jej władzy nad opętanym pajacem. Francuzka i Hiszpanka – bez przerwy znikające i nieoczekiwanie ponownie pojawiające się w życiu coraz bardziej wycieńczonego zalotnika – skuteczniej od jednej aktorki wyrażają nieuchwytność mrocznego przedmiotu pożądania, jego pozbawioną twarzy nieokreśloność. Podwajając postać Conchity, Buñuel nie tylko pokazał rozterkę Matthieu, ale i rozprawił się z mitologią epoki Pierre'a Louÿsa: mitem *femme fatale* oraz podziałem kobiet na dziewice i dziwki. Stereotyp ten obrazują typy fizyczne obu aktorek oraz mizoginistyczne uwagi kamerdynera (porównującego kobiety do worów pełnych ekskrementów), przeciwstawione przeświadczeniu

Matthieu o dziewictwie Conchity, któremu gotów jest – rzecz jasna – jak najszybciej położyć kres.

Złapana na gorącym uczynku: tańcu nago przed grupą japońskich turystów, Concha odrzuca miłość Matthieu w imię zachowania integralności własnej osoby, bo jak gniewnie zapewnia: „ja to ja". Absurdalne stwierdzenie, bo przecież „ona to nie ona", skoro sama nawet nie wie, czy jest blondynką czy brunetką.

Buñuel mawiał, że *Mroczny przedmiot pożądania* opowiada o tym, że ciała kobiety nigdy naprawdę posiąść się nie da. Twarz i ciało Conchity do końca pozostają zagadką: podglądane przez okienko sypialni, przez szklane drzwi knajpy, przez kratę domu w Sewilli, wymykają się definicji. Matthieu nigdy nie wychodzi z roli voyeura, a widzowie do końca nie wiedzą, czy janusowa *femme fatale* nie jest przypadkiem projekcją jego wyobraźni.

Sztuki plastyczne przedstawiały widmowy obraz kobiet poprzez przekształcenie ich anatomii, literatura osiągała podobny efekt dzięki nadaniu bohaterkom cech istot nierealnych, podobniejszych do cienia czy śladu niż do ludzi z krwi i kości. W książce *Surréalisme et sexualité* (Surrealizm i seksualność)[24] Xavière Gauthier dowodzi, że o ile malarze surrealistyczni przedstawiali kobiety bądź w roli ofiar, bądź – rzadziej – wampirzyc, o tyle poeci i powieściopisarze idealizowali je, nadając im cechy muz i wróżek, stworzeń efemerycznych, wzbudzających w mężczyznach niemy podziw.

Przedmioty pożądania, tym mroczniejsze, że nie znamy ich rysów, modelki bez twarzy były w sztuce surrealistów nie tylko symbolem biernej, bo pozbawionej spojrzenia cielesności, ale i źródłem tajemnicy. Surrealistyczni poeci kreślili obraz zagadkowej muzy, charakteryzującej się przede wszystkim nieuchwytnością. Nadja André Bre-

tona i Georgette Philippe'a Soupaulta bezustannie wymykają się próbom zdefiniowania przez narratorów.

Od pierwszej do ostatniej strony książki Georgette – bohaterka *Ostatnich nocy paryskich* – jest postacią tak nieprzeniknioną, że narrator powątpiewa w jej realność:

„Zdawała się spać z otwartymi oczami. Precyzja pytań i ruchów, gdy się rozbierała, kazała mi wątpić w jej istnienie. Składała ubranie na krześle w niepokojąco żonglerskim tempie.

Wszystkie późniejsze gesty zdradzały tę samą zręczność i obojętność. Po czym pofrunęła w dalszą drogę, a ja zostałem zdumiony i upewniony. Miałem niemal ochotę klaskać.

Wracając przez zimne ulice, pojąłem, jak naiwna była zasadzka, którą zastawiłem na tę kobietę, i jak łatwo było się jej wymknąć. Gdy obejmowałem ją, przyciskałem usta do jej ust i zatapiałem wzrok w jej oczach, żyła gdzie indziej, może w innym pokoju. Na moje pytania i prośby odpowiadał tylko jej cień.

Nie rozpaczałem, stwierdzałem tylko z żalem, że podjęte w tych warunkach doświadczenie było daremne. Cienia nie da się przecież schwytać ani zniszczyć"[25].

Georgette jest wcieleniem tajemnicy: przypomina cień. Ten zaś nie posiada twarzy i trudno stwierdzić, jakiego koloru ma włosy. „O uroku, zasługującym na miano szczególnego, decydowało jednak jej podobieństwo do cienia. Zdolność wymykania się nazwom miała zdumiewającą; sam się temu dziwiłem. Czasem przywodziła na myśl błyski, czasem ich siostry – cienie. Także wspomnieniom i słowom wymykała się jak śliska ryba. Oddalała się, nie znikając, zogromniała i przetłaczająca.

Nie umiałem znaleźć słów lepszych niż uśmiech cienia"[26].

Twarz Georgette kryje się pod maską czy raczej maskami: przywdziewaną na dzień maską zmęczonej życiem dziwki oraz nocną maską królowej, dzierżącej w ręku nici rządzących Paryżem intryg. To właśnie owa dwoistość fascynuje mężczyzn, świadomych, że próba przeniknięcia tajemnicy Georgette skończy się porażką.

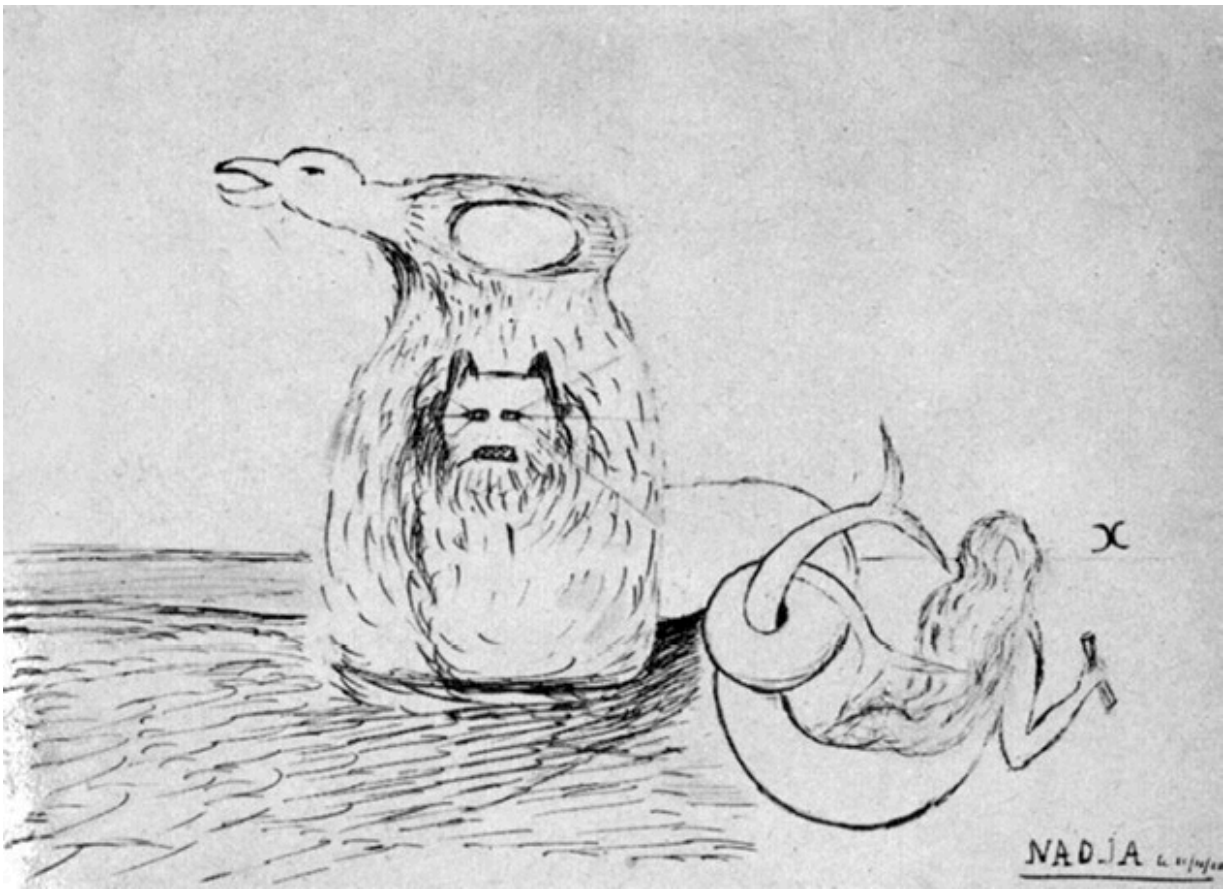
Duże pokrewieństwa stylistyczne z *Ostatnimi nocami paryskimi* zdradza wydana w 1936 roku książka Debory Vogel *Akacje kwitną*, będąca zbiorem krótkich, mistrzowskich próz o poezji miasta. *Kwiaciarnie z azaljami* zawierają scenę jakby wyjętą z repertuaru paryskich surrealistów: „Trotuarami zaś i skwerami toczyły się torsy kobiece: w ondulowanych fryzurach antyczne torsy bez oczu; bez oczu na fale mięsistej zieleni i na gromady przeróżnych, niezwykłych i delikatnych spraw, które działy się w otoczeniu i miały wkrótce przeminąć. (W torsach antycznych, w biustach z witryn fryzjerskich i w damskich biustach z ulic wypatrują ślepe wydrążenia oczu życie; są wytężone na nieznany dreszcz szczęścia i nieznane jego możliwości.) […] I okazać miało się przytem, że porcelanowe torsy z piersiami nie potrafią odpowiedniej przyjąć życia, jak: nowemi, niezużytemi jeszcze sukniami”[27].

Enigmatyczna bohaterka innej powieści Soupaulta, *Le cœur d’or* (Złotego serca), o rok poprzedzającej *Ostatnie noce paryskie*, dzieli z Georgette nieokreśloność surrealistycznych muz: „Wszyscy mówili o Françoise tak, jakby istniała tylko we śnie albo w powieści. Stawała się wówczas NIĄ. Była jednocześnie sławna i żałosna, była kimś, kogo nie sposób poznać, kimś, kto zaraz znika, jeśli rozprawia się o niej ze zbytnim przejęciem lub precyzją”[28].

Choć to właśnie nieuchwytność Françoise stanowi o jej atrakcyjności, narrator – tak jak narrator *Ostatnich nocy paryskich* – marzy o

przeniknięciu tajemnicy: „Wyobrażam sobie kształt jej piersi, łuk bioder, stopy. Próbuję jak najdokładniej opisać jej skórę. […] Stwierdzam, że nie pamiętam już brzmienia jej głosu i że zapomniałem, jakiego koloru ma włosy”[29]. „Tak bardzo bym chciał umieć zdobyć się na dokładność i przypomnieć sobie jej uśmiech […]”[30].

Jak twórcy androidów, marzy o powołaniu do życia kobiety, która nie miałaby przed nim sekretów: „Muszę stworzyć jej twarz […]. Muszę ją wymyślić”[31].



64. Nadja, autoportret symboliczny z Bretonem

W *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues* (Micie nieznajomej od Baudelaire'a do Mandiarguesa)[32] Claude Leroy dowodzi, że pierwowzorem Georgette była ta sama osoba, która zainspirowała Nadję Bretona: Léona-Camille-Ghislaine D. Soupault poznał ją zapewne przed Bretonem.

O Nadji wiemy równie mało, jak o Georgette czy Françoise. Tak jak tytułowa bohaterka kolażowej powieści Maksa Ernsta Nadja jest kobietą bez głowy w podwójnym znaczeniu: jako wariatka, która postradała zmysły i dzięki swemu szaleństwu wie rzeczy niedostępne innym, oraz jako zjawa tak nieuchwytna, że o jej realistycznym opisaniu nie może być mowy. Jest bardziej stanem ducha niż człowiekiem, istnieje przez oddziaływanie na innych. Zadane przez nią nieoczekiwane pytanie: kto zabił Meduzę, Katharine Conley interpretuje jako zachętę, by Breton ujrzał się w roli Perseusza na opak i uratował Nadję od postradania głowy[33].

Zadufany w sobie Breton uważa, że Nadja żyje tylko w jego obecności i – podobnie jak narrator *Ostatnich nocy paryskich* – nie jest pewien realności swej przyjaciółki. Dziwnymi prawami rządzą się surrealistyczne muzy: od Georgette jest uzależnione istnienie Paryża, a od Bretona – istnienie Nadji. Sama potwierdza to słowami włożonymi w jej usta przez mistrza: „Jesteś moim panem. Jestem jak atom, który w kąciku twoich ust wdycha ich tchnienie […]"[34]. Soupault porównywał Georgette do cienia, Nadja jawi się Bretonowi pod postacią śladu. „Gdybyś sobie życzył, nie byłabym dla ciebie niczym, albo jedynie śladem"[35] – powiada. A ślad, jak cień, ma włosy nieokreślonego koloru.

Ulubioną mityczną postacią Nadji – jak i wielu surrealistów – jest Meluzyna. „Zauważyłem nawet, że wiele jej [Meluzyny] rysów w

miarę swoich możności próbowała przenieść na własną powierzchowność, domagając się od fryzjera, ażeby po rozczesaniu jej grzywki na pięć osobnych kosmyków za wszelką cenę ułożył je w gwiazdę nad czołem”[36].

Breton wspomina, że Ernst odmówił namalowania portretu Nadji, pomny usłyszanej od jasnowidzącej Madame Sacco wróżby, że spotka kogoś o imieniu Nadja lub Natasza, kto skrzywdzi jego ukochaną. Jedynymi wizerunkami Nadji są więc jej symboliczne autoportrety, które zaczęła rysować, gdy poznała Bretona. W książce zamieścił on alegoryczny portret ich dwojga autorstwa Nadji. Przedstawiła się na nim pod postacią syreny (znów aluzja do Meluzyny), która odwrócona tyłem do widza, dzierży w ręku tajemniczy rulon i za chwilę odpłynie poza kartkę, być może w ucieczce przed władczym monstrum, dominującym we wspólnej przestrzeni. „Rysunek datowany 18 listopada 1926 przynosi portret symboliczny nas obojga: syrena, pod której postacią zawsze widziała się ukośnie od tyłu, trzyma w ręku rulon papieru; potwór ze świecącymi ślepiami wyłania się z czegoś w rodzaju wazonu o głowie orlej, pokrytej piórkami, wyobrażającymi myśli”[37]. Przedstawiona *en face* bestia ciska gromy spojrzeniem i stanowi najosobliwszy wizerunek papieża surrealistów.

Na innym rysunku Nadji znów pojawia się syrena, z twarzą tym razem ukazaną z profilu, ale zakrytą czymś, co wziąć można za wielki nawias, tiarę bądź gigantyczne rogi. Leży wzięta w nawias lub odgrodzona od świata rogami, które nie pozwalają dostrzec jej twarzy. „Wypada zwrócić uwagę – pisze Breton – na obecność dwóch rogów zwierzęcych u góry z prawej strony, obecność, której Nadja nie umiała sobie wytłumaczyć, no bo zawsze jej w ten sposób zjawiały

się w wyobraźni, a na rysunku, cóż, mogły jedynie funkcjonować jako komponent uparcie maskujący twarz syreny (staje się to oczywiste po obejrzeniu rysunku na odwrocie pocztówki)”[38]. Nadja wariatka, Nadja syrena pozbawiona oblicza podobna jest do owych zaludniających francuskie miasta „zapoznanych sfinksów”, „potworów bez twarzy”[39], o których pisał Aragon w *Wieśniaku paryskim*.

Wiele artystek taki stereotyp pokazywania kobiet przełamywało[40], inne mu się podporządkowywały. Spośród tylu autoportretów Fridy Kahlo Breton najbardziej cenił sobie ten jedyny bez twarzy. *Co widziałam w wodzie* lub *Co dała mi woda* z 1938 roku przedstawia zanurzone w wannie stopy oraz symboliczne scenki odpowiadające różnym epizodom życia autorki.

Uprzedmiotowienie kobiecego ciała w sztuce, mitologizacja prostytucji w literaturze dały podobny efekt: odczłowieczenie modelki, odrealnienie postaci literackiej. Przemieniona z osoby w przedmiot, wtłoczona w rolę kobiety-dziecka, wariatki, medium – muza surrealistów, jeśli przez chwilę widać jej twarz, ma spojrzenie jasnowidzące, ale usta zamknięte.

Pozbawione twarzy, czy przeciwnie – obdarzone kilkoma obliczami, surrealistyczne muzy nie mają tożsamości. Za cenę zachowania otaczającej je tajemnicy, w celu pobudzenia erotycznych fantazji widzów i czytelników funkcjonują jako istoty niekompletne.

W imię dziejowej sprawiedliwości trzeba przypomnieć, że w końcu lat dwudziestych nie tylko surrealiści marzyli o kochankach bez twarzy. Wątek pozbawionych oblicz ludzi-maszyn, następców wyniszczonych w fabrykach robotników, odegrał istotną rolę w powieści filmowej *Metropolis* Thei von Harbou z 1927 roku. Mowa w

niej o dwóch wytworach przyszłości: o mechanicznych robotnikach, którzy dzięki braku twarzy zaoszczędzą przemysłowcom widoku zaszczutych spojrzeń, oraz o pozbawionej oblicza mechanicznej kobiecie, androidzie idealnym, bo wyzbytym pretensji do niezależności. „Wtedy staraj się o to, ażeby ludzie-maszyny nie otrzymali głowy, albo przynajmniej twarzy”[41] – radzi ojcu, władcy Metropolis, idealistyczny Freder. W wyklętym domu szalonego wynalazcy, Rotwanga, Joh Frederson po raz pierwszy widzi stworzoną przezeń mechaniczną kobietę, Parodję. „Postać ta była bezsprzecznie kobietą. […] Ale istota ta nie miała twarzy. Szlachetne wygięcie szyi unosiło bryłę niedbale uformowaną. Czaszka naga. Nos, wargi i skronie tylko zaznaczone. Oczy jak namalowane na zamkniętych powiekach, patrzyły bez patrzenia z wyrazem cichego obłąkania na zmartwiałego mężczyznę”[42].

Póki Parodja nie ma twarzy, łatwo nią kierować. Brak twarzy jest warunkiem posłuszeństwa. Wie o tym jej twórca, obawiający się, że doskonały mechanizm wymknie mu się kiedyś spod kontroli. „Nie chcę jej stracić. Dlatego nie dałem jej jeszcze twarzy”[43] – wyjaśnia. „Wiesz ty, co to znaczy mieć kobietę jako narzędzie – i to kobietę taką jak ta – bez skazy – chłodna posłuszna – bezwarunkowo posłuszna”[44].

Parodja jednak, świadoma, że z chwilą zyskania oblicza zmieni się z przedmiotu w podmiot, błaga władcę Metropolis: „Daj mi twarz, Joh Fredersonie, daj wkrótce!”[45]. Wiadomo, co się stanie, gdy „głowę-bryłę” zastąpią ludzkie rysy: fałszywa Marja rozpęta w Metropolis apokalipsę, doprowadzi do powodzi podziemnego miasta i zniszczenia maszyn, ześle obłęd na tłum, który zapomni nawet o

własnych dzieciach. Dla wszystkich byłoby lepiej, gdyby na zawsze pozostała doskonałą, posłuszną maszyną bez twarzy.

Tytułem uzupełnienia czy raczej niepostawienia kropki nad „i" – dwie krańcowo różne refleksje na temat sadystycznego nurtu w surrealistycznej sztuce.
Jedna z nielicznych żyjących surrealistek, ostatnia żona Maksa Ernsta, malarka, poetka, twórczyni „tekstylnych" rzeźb, Dorothea Tanning – znana z niechęci do feminizmu – pisze w autobiografii o „najróżniejszych torturach zadawanym ciałom nagich kobiet. Tematy takie stale się powtarzają w obrazach surrealistów, malowanych najczęściej przez spokojnych artystów, tak bardzo kochających swoje raczej ekscentryczne, surrealistyczne żony, że – w odróżnieniu od reszty rodzaju męskiego – nie miewali nawet kochanek"[46].
Tytuł książki *Exquisite Corpse. Surrealism and the Black Dahlia Murder* (Wyborny trup. Surrealizm i zabójstwo Czarnej Dalii)[47] – wydanej na fali nowego zainteresowania zagadką nigdy nierozwiązanego morderstwa[48] – wykorzystuje wieloznaczność nazwy ulubionej przez surrealistów gry w wybornego trupa. Autorzy, Mark Nelson i Sarah Hudson Bayliss, analizują motywy zabójstwa Elizabeth Short, aspirującej do hollywoodzkiej kariery młodej aktorki, której upiornie okaleczone zwłoki znaleziono 10 stycznia 1947 roku na trawniku w zabudowywanej jednorodzinnymi domkami dzielnicy Los Angeles. Ciało Short, w trakcie śledztwa nazwanej Czarną Dalią, nie tylko zostało w pasie przepołowione, ale odjęto mu prawą pierś, a z twarzy, brzucha i uda z chirurgiczną precyzją wycięto kawałki mięsa.
W roku 2004 Steve Hodel wydał książkę *Black Dahlia Avenger: A Genius for Murder* (Mściciel Czarnej Dalii. Talent do zabijania)[49], w

której dowodzi, że zabójcą Short był jego ojciec, doktor George Hodel, chirurg i zamożny kolekcjoner sztuki, skazany skądinąd za seksualne wykorzystywanie córki. Zainspirowani tą książką, opierając się na udokumentowanych związkach George'a Hodela z surrealistami, autorzy *Exquisite Corpse* stawiają hipotezę o wpływie na mordercę sadystycznego nurtu surrealistycznej sztuki. George Hodel – zafascynowany surrealistami, z którymi się przyjaźnił i których prace kolekcjonował – miał, wedle tezy autorów, ulec pragnieniu prześcignięcia surrealistycznych malarzy i fotografów, bawiących się okrutnymi metamorfozami kobiecych aktów. Idea wolności absolutnej w połączeniu z lekcją pobraną podczas żonglującej częściami ciała gry w wybornego trupa lec miały u podstaw tak wyrafinowanej zbrodni.

Choć hipoteza zdaje się szalona, trudno nie odmówić zaskakujących podobieństw między ułożeniem ciała ofiary (ze wzniesionymi w „tanecznym" geście rękoma) a niektórymi zdjęciami Mana Raya, obrazami Ernsta czy Dalego, przede wszystkim zaś z instalacją Duchampa *Étant donnés* z Muzeum Sztuki w Filadelfii. Z detektywistycznego punktu widzenia najbardziej przekonujący „dowód" stanowi obraz *Jest północ doktorze…* z 1961 roku Williama Copleya, zaprzyjaźnionego z Manem Rayem i Duchampem. Widać na nim leżący w podobnie „tanecznej" pozie akt kobiecy, mężczyznę z walizeczką chirurga oraz ułożone rzędem narzędzia, wśród nich skalpel i dwie piły. Autorzy książki dość przekonująco dowodzą, że zarówno William Copley, jak i Duchamp oraz Man Ray wiedzieli, kim był zabójca. Nie to jednak wydaje się dziś najistotniejsze. Ciekawszy jest sam fakt powstania takiej książki. Zestawienie policyjnych zdjęć z miejsca zbrodni z reprodukcjami prac luminarzy kierunku nie sprawia

wrażenia zabiegu wymyślonego w pogoni za sensacją. Taka interpretacja też okazuje się możliwa. Choć jest oczywiście tylko jedną z interpretacji możliwych.

Paryż, czyli w pogoni za tajemnicą. Fantazje filmowe. Miłosna topografia surrealistycznego Paryża

Ulubioną grą surrealistów było fantazjowanie na temat przemian Paryża. 12 marca 1933 roku zanotowali takie oto odpowiedzi na pytania, czy znane budowle należy zachować, gdzieś przenieść czy przekształcić:

„Łuk Triumfalny.

Paul Eluard: Położyć na boku i zmienić w najelegantszy w Paryżu pisuar.

Obelisk.

Eluard: Wstawić w wieżę Sainte-Chapelle.

Wieża Eiffla.

Tristan Tzara: Zachować, ale nazwę zmienić na «Szklankę mleka».

Wieża Saint-Jacques.

Tzara: Zburzyć i zastąpić gumową kopią. Na dachu położyć muszlę.

Kolumna Vendôme.

Tzara: Zburzyć podczas uroczystości dokładnie wzorowanej na wydarzeniach z 1871 roku.

Bazylika Sacré-Cœur.

André Breton: Pomalować na czarno, przenieść do Beauce i zamienić w zajezdnię tramwajową.

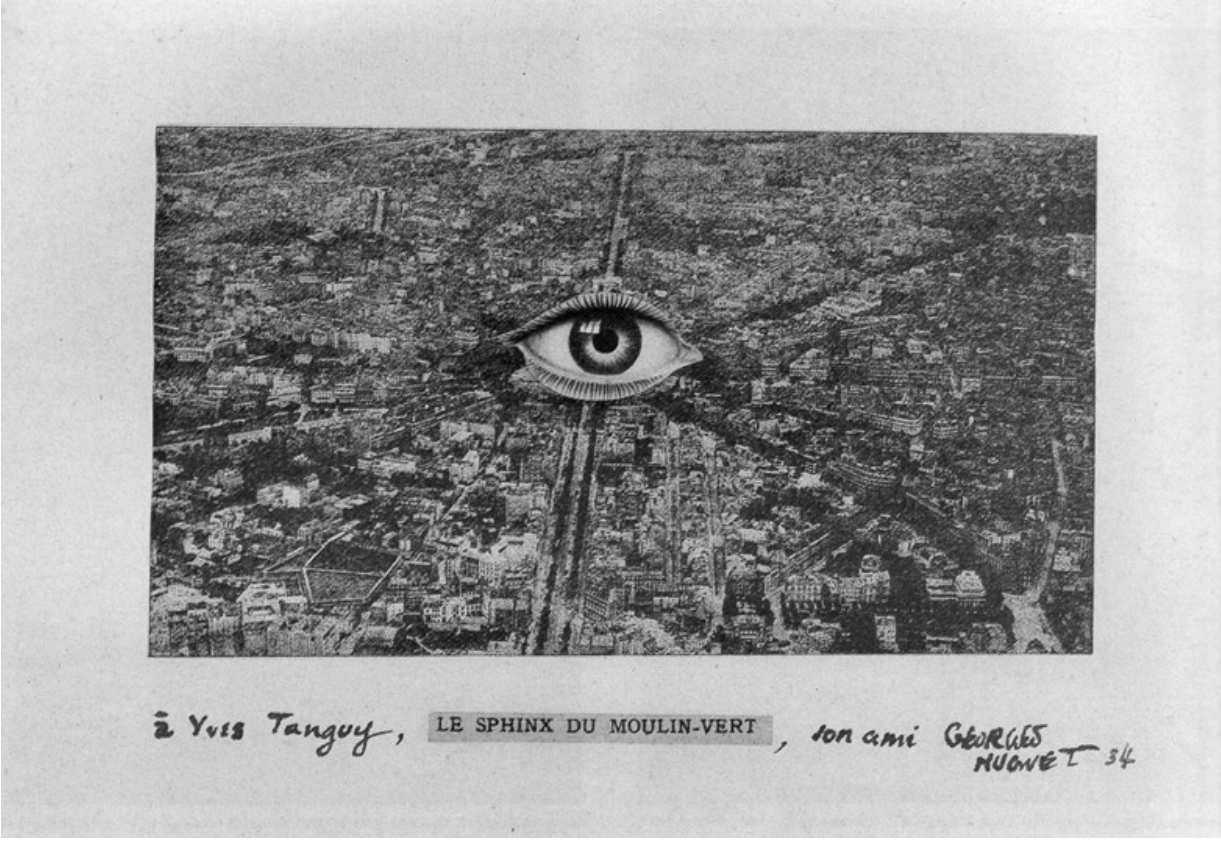
Dom publiczny Le Chabanais.

Maurice Henry: Kobiety zastąpić generałami. Zmienić na burdel dla psów.

Katedra Notre Dame.

Breton: Zastąpić gigantyczną butelką na oliwę w kształcie krzyża. Połowę wypełnić krwią, drugą – spermą. Otworzyć szkołę wychowa-

nia seksualnego dla dziewic.
Pomnik Alfreda de Musseta.



65. Georges Hugnet, *Sfinks z Moulin-Vert*, 1934

66. Kościół Saint-Sulpice w Paryżu i kolaż Mana Raya z jego surrealistycznym przedmiotem zamiast wież, lata dwudzieste XX wieku

Breton: Włożyć dłoń muzy do ust wieszcza. Naciskając jego brzuch, turyści będą zapalać światełka w oczach.
Pomnik Clemenceau.
Tzara: Przenieść na trawnik, otoczyć tysiącami owiec z brązu, z wyjątkiem jednej – z camembertu.
Panteon.
Tzara: Przeciąć wzdłuż, a połowy rozsunąć o pięćdziesiąt centymetrów.
Pomnik Ludwika XIV.

Benjamin Péret: Zastąpić pęczkiem szparagów, udekorowanym Legią Honorową”[1].

Wierni poetyce absolutnej wolności surrealiści ośmieszali budowle symbolizujące państwową i kościelną władzę. Snuli szalone marzenia o przebudowie kościołów i pałaców w świątynie seksu. Nie ustawali w poszukiwaniach miasta idealnego.

Blisko pół wieku po nich do tematu wrócił Luis Buñuel. W *Widmie wolności* (1974) Monica Vitti i Jean-Claude Brialy w rolach paryskich mieszczan odegrali pamiętną scenę, w której oglądają ze zgorszeniem obsceniczne pocztówki wręczone przez nieznajomego w parku ich córce. Widać na nich Operę, kościół Madeleine, obelisk na placu Zgody i kolumnę Vendôme. Fotografię Łuku Triumfalnego komentują: „Co za świństwo!”, a na widok zdjęcia bazyliki Sacré-Cœur uznają, że „tego już za wiele”, po czym zwalniają nianię, winną demoralizacji dziecka.

W *Zazi* Louisa Malle’a z 1962 roku i w krótkometrażowym *Objawieniu* Pascala Aubiera z 1985 roku rolę czarnej owcy zagrał kościół Saint-Sulpice. Klasycystyczny i potężny, jak zły sen wyłania się zza każdego rogu w trakcie pierwszej przejażdżki po Paryżu krytycznej wobec zabytków stolicy jedenastoletniej Zazi. Dorośli mylą go to z kościołem Madeleine, to z Panteonem, to z kościołem Inwalidów i koszarami wojskowymi. Pompatyczność tych budowli sprawia, że zdają się identyczne.

W *Objawieniu* Pascala Aubiera przypadkowa kobieta doznaje w kościele Saint-Sulpice niezwykłej wizji, zbieżnej w czasie z zapaleniem światła w łazience przez mieszkańca pobliskiej kamienicy. W chwili naciśnięcia włącznika pojawia się nad ołtarzem świecąca postać Matki Boskiej, wypływa z nawy nad dach kościoła, a za nią su-

nie rozmodlona wierna. Na placyku zbiera się tłum. Wpatrzona w niebo matka zapomina o niemowlęciu w wózku, który odjeżdża po pochyłej ulicy, dziewczynka zakrywa oczy, nie chcąc patrzeć na to, co dzieje się w górze. Kres wizji kładzie zgaszenie światła: święta postać znika, a kobieta spada z wysokości wielu metrów, rozbijając się o bruk. Nad placem góruje majestatyczny i złowrogi kościół.

Choć niewielu surrealistów urodziło się w stolicy, Paryż stał się dla nich miastem wybranym, bo bardziej od innych miast skłaniał – i skłania – do pieszej wędrówki (w *Nadji* Breton wyznaje, że oprócz Paryża jedynie Nantes daje nadzieję, że coś się w nim wydarzy[2]). W Nowym Jorku od początku surrealizm skazany był na klęskę. Próby zaszczepienia mu bakcyla miejskiej poezji *à la française*, podjęte przez mieszkających tam podczas drugiej wojny Bretona, Ernsta, Duchampa, Mana Raya i wielu innych artystów, dały niewiele. Obok amerykańskiej pragmatyczności na przeszkodzie stanęła regularność siatki ulic, usypiająca wyobraźnię i ciekawość, zmniejszająca szansę na przypadkowe spotkanie w zaułku, o którego istnieniu wiedzą wtajemniczeni. Nie sprzyjało surrealizmowi szybkie życie, duże odległości, brak kultury twórczego tracenia czasu, niedostateczna liczba kawiarń, w których nikt nie zasiadał co dzień o określonej godzinie. Planowane z tygodniowym wyprzedzeniem spotkania tak miały się do ducha paryskiego życia, jak kawa amerykańska do francuskiej.

Baudelaire'owski *flâneur* narodził się w Paryżu – mieście skupionym w sobie, zwartym nawet po przebiciu wielkich bulwarów, idealnie nadającym się do przejścia na piechotę. Przy lekturze francuskich surrealistów – z wyjątkiem scenariusza filmowego Roberta Desnosa – uderza rzadka obecność metra, choć atmosfera stacji, podziem-

nych korytarzy i wagoników, na chwilę łączących podróżnych, sprzyja przypadkowym spotkaniom. Na kartach dziejących się w Paryżu surrealistycznych książek rzadko zresztą występują jakiekolwiek środki lokomocji: autobus wspomniany przez Dalego; taksówka służąca za schronienie dla kochanków w *Nadji* Bretona, w *Wieśniaku paryskim* Aragona zabijająca nocną nudę trzech muszkieterów, przywrócona do łask w chwili nadzwyczajnego pośpiechu w *Ostatnich nocach paryskich* Philippe'a Soupaulta. Po Paryżu się nie jeździ ani nawet nie przechodzi z jednego adresu pod drugi. Po Paryżu się spaceruje, a wędrówka sprzyja powstawaniu literatury.

Surrealiści zaciągnęli dług u piszących przed nimi o mitologii miejskiej Rétifa de la Bretonne'a, Nervala, Rimbauda, Baudelaire'a, Zoli, Apollinaire'a, a także autorów przewodników. Czasem wpływy te były tak oczywiste, jak w wypadku tytułu *Ostatnich nocy paryskich* Philippe'a Soupaulta[3], wzorowanego na *Les Nuits de Paris* (Nocach paryskich) Rétifa de la Bretonne'a[4] (podpatrywacza dziwaków, świadka porwań, gwałtów i morderstw, od 1781 roku niemal co noc wędrującego po Wyspie Świętego Ludwika tropem tajemnic królowej miast).

Nerval, Rimbaud, Baudelaire i Apollinaire uprawiali sztukę miejskiej włóczęgi, traktowanej jako źródło poznania i materiał literacki. Nerval spacerował po ogrodach Palais-Royal z homarem na niebieskiej wstążce, doceniał dziwny urok pasaży, a restaurację pasażu Véro-Dodat (do dziś istniejącą w niezmienionym kształcie) uznał za scenerię godną, by wychylić w niej ostatni kieliszek[5]. W *Dziele* Zoli[6] miasto przejęło rolę epicką: góruje nad postaciami, a głównego bohatera doprowadza w końcu do zguby. Porównując wyspę Cité do

duszy, a Sekwanę do krwi, Zola Paryż „uczłowieczył". Surrealiści go „ukobiecili", widząc w nim muzę i kochankę.
Surrealistyczny Paryż jest demoniczny, wszechwładny, wzbudzający niemożliwe do zaspokojenia pożądanie. Breton w *Nadji* przyrównał plac Dauphine do łona miasta. „Plac Delfiny jest jednym z miejsc najbardziej ustronnych, jakie znam, jednym z najniepewniejszych i najgorszych połaci Paryża. Ilekroć się tam znalazłem, czułem, jak z wolna opuszcza mnie chęć, by się stąd ruszyć dokądkolwiek i wyzwolić z tak rozkosznych objęć, nazbyt przyjemnie się narzucających, a w gruncie rzeczy druzgoczących, za każdym razem musiałem sam sobie to perswadować"[7]. To właśnie kobiecość wyróżnia Paryż wśród innych męskich miast. Miłosną topografię zakłócają jedynie wieża Eiffla, obelisk na placu Zgody i kolumna Vendôme, wprowadzając przykry dysonans na żeńskim ciele[8].
Dzięki odpowiedniemu stanowi ducha spacer po mieście był dla surrealistów czynnością irrealną. Wierni propagowanej przez Rimbauda koncepcji *dépaysement*, błądząc bez celu, wcielali w życie ideę „automatycznej wędrówki", sprzyjającej przemianie codziennej rutyny w poezję. Benjamin Péret – umieszczając w swym wierszu Paryż w środku Oceanu Spokojnego, w wianuszku zgłodniałych rekinów – podniósł poprzeczkę topograficznej oniryczności tylko o stopień wyżej[9].
Włóczęga po ulicach zawsze prowadziła do niespodziewanego spotkania, znaczącej wymiany spojrzeń, codziennie potwierdzającej wagę przypadku. „Wierzyłem w powszechny przypadek, w Paryżu jednak bardziej niż gdziekolwiek indziej widziałem go jakby lepiej, dotykałem niemal"[10] – pisał Soupault, potwierdzając wszechobec-

ność prowokowanego odpowiednim stanem ducha przypadku obiektywnego.

Nadja, „wolny duch”[11], co „najchętniej przebywa na ulicy, jedynym dla niej terenie cennych doświadczeń, gdzie może z bliska obserwować każde ludzkie stworzenie w pogoni za wielką chimerą”[12], dzięki intymnym związkom z miastem jest obdarzona darem jasnowidzenia. I Nadję, i Georgette z *Ostatnich nocy paryskich* Soupaulta Paryż zna tak dobrze, że dzieli się z nimi niedostępną innym wiedzą. Gdy po zapadnięciu zmroku miasto wymyka się władzy rozumu, stając się miejscem dziwnych rytuałów przestępców i prostytutek; gdy przechodnie padają ofiarą wyrafinowanych zbrodni; gdy banalne wydarzenia przybierają wymiar mityczny, a zwykłe ulice, na których stoją niepotrzebne pomniki, mają dziwną siłę przyciągania; gdy nocnych wędrowców łączy ta sama żądza uczestnictwa w misterium miasta; gdy spacery ściągają niebezpieczeństwo na wędrowców i tylko niektórzy, posiadający moc rozpraszania mroku, stawiają czoło ciemnościom; gdy większość w panice chyli przed nimi głowy; gdy każdy przechodzień obdarzony jest podwójnym życiem, którego lepsza część umiera z nadejściem świtu; gdy paryska noc się śpieszy, bo wie, że z jej końcem miasto zapadnie w letarg aż do kolejnego zmroku – wtedy właśnie królują panie nocy: Nadja i Georgette[13].

Ostatnie noce paryskie (1928) tworzą z powstałym dwa lata wcześniej *Wieśniakiem paryskim* Aragona i *Nadją* Bretona trylogię surrealistycznego Paryża. Z *Nadją* łączy je nie tylko ten sam rok wydania i temat utożsamianej z miastem niezwykłej prostytutki-medium, ale i fascynacja mrocznym, tajemniczym i kobiecym Paryżem. „Tejże nocy, gdy podążaliśmy za Georgette, czy też raczej ją tropiliśmy, po raz pierwszy ujrzałem Paryż. Nie był tym samym miastem. Sięgał ponad

mgły, wirując jak ziemia wokół własnej osi, bardziej niż zwykle kobiecy”[14].

Jak bohaterki ich książek, Breton i Soupault nie mogli się oprzeć rytuałowi spacerów o tej samej porze w te same miejsca. „Wystarczy zatrzymać się w Paryżu na trzy dni, żeby być pewnym, że się mnie spotka przed wieczorem na bulwarze Bonne-Nouvelle, gdzie spaceruję między drukarnią gazety «Matin» a bulwarem Sztrasburskim. Nie wiem doprawdy, dlaczego niosą mnie kroki właśnie tam, gdzie chodzę przecież niemal dzień w dzień bez określonego celu, jeśli nie brać pod uwagę ciemnego przeczucia, że tam się to (?) stanie”[15]. Wierni estetyce Apollinaire’a Breton, Soupault i Aragon szukali miejsc poetyckich i dziwnych. W ucieczce przed nowoczesnym miastem, spacerując po parku i przeznaczonym do zburzenia pasażu, Aragon osiągnął w *Wieśniaku paryskim* surrealistyczny ideał, odnajdując niezwykłość w codzienności.

Przemienianiu banału w cudowność służyły pielgrzymki do miejsc wybranych: parków, kawiarń, podrzędnych teatrzyków i kin, okolic pompatycznych i śmiesznych pomników, zaułków w gorszych dzielnicach, mieszkań wróżek, na pchle targi, do muzeów (muzeum figur woskowych Grevin, gdzie Breton wypatrzył opisaną potem w *Nadji* figurę kobiety zapinającej podwiązkę[16], czy muzeum Gustave’a Moreau, wielbionego przez Bretona i Soupaulta, marzących, by przyjść tam nocą i zaskoczyć zbiegłe z obrazów fantastyczne monstra).

Surrealiści lubili się fotografować w tekturowych samolotach lunaparków. Jarmarczna atmosfera, monumentalna brama strzeżona przez wielkie kobiece postacie ze stiuku, osobliwe atrakcje, Śpiąca Królewna w rzeźbionym łożu – wszystko stwarzało wrażenie przeniesienia się daleko poza nowoczesne miasto. Do miejsc wybranych,

w których obiektywny przypadek miał szczególną moc, należały też hotele. W jednym z nich właśnie powstał dokument początków ruchu, *Pola magnetyczne*, pierwszy zapis automatyczny, zrywający z kontrolą sprawowaną przez świadomość, stworzony przez Bretona i Soupaulta w 1919 roku w Hotelu pod Wielkim Człowiekiem na placu Panteonu, wybranym przez Bretona może z próżności. Temat podrzędnych hoteli ków – miejsc pośpiesznych schadzek, których sens wymyka się niewtajemniczonym – przewija się przez niemal wszystkie surrealistyczne książki. W filmie Jeana Cocteau *Krew poety* z 1930 roku po drugiej stronie magicznego lustra znajduje się baśniowy hotel, gdzie nie obowiązuje prawo przyciągania, a mieszkańcy odprawiają niepokojące rytuały.

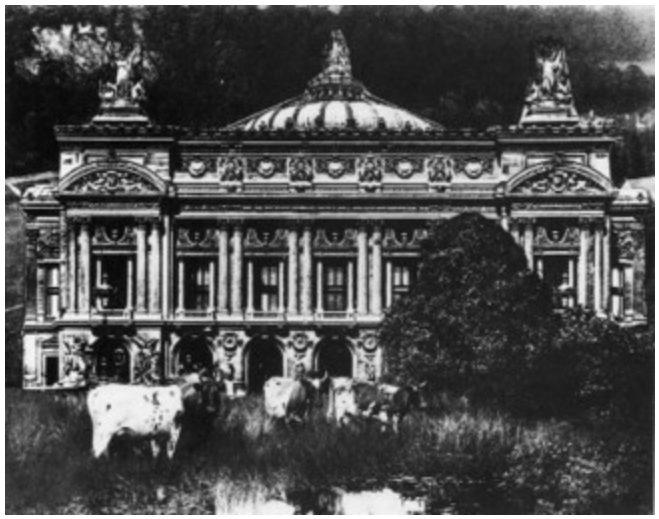
Do miejsc wybranych należało też legendarne mieszkanie Bretona na Montmartrze przy ulicy Fontaine'a pod numerem 42, scena seansów hipnotycznych i zabaw w wybornego trupa[17]. A także modernistyczna kawiarnia Cyrano, o krok od Moulin Rouge, miejsce określonych ścisłą etykietą codziennych spotkań. Co wieczór przy marmurowych stolikach, na ławach z czerwonej skóry mieszała się podejrzana klientela okolic placu Pigalle – prostytutek, marynarzy i alfonsów – z grupką młodzieńców, omawiających strategię działań zespołowych, stawiających stopnie artystom i politykom, wyliczającym średnią.

W październiku 1924 roku w eleganckim pałacyku przy ulicy Grenelle pod numerem 15 została otwarta jedna z dziwniejszych placówek ówczesnego Paryża: Centrala Badań Surrealistycznych, żeniąca szaleństwo jej założycieli z metodyczną propagandą ruchu. Dyżurujący poeci informowali ciekawych, czym jest surrealizm, notowali sny i wizje gości. Odbywały się tam również seanse wyzwolo-

nej literatury, podczas których Simone Breton, muza zapisu automatycznego, notowała niekontrolowane świadomością potoki słów zgromadzonych. Większość grupowych zdjęć z heroicznego okresu ruchu Man Ray zrobił właśnie w Centrali.

Najbardziej jednak niezwykłą rolę grały w surrealistycznej wyobraźni kryte pasaże, które w drugiej połowie XIX wieku zastąpiły wyburzone przez barona Haussmanna wąskie uliczki. Przy ich budowie wykorzystano najnowsze osiągnięcia techniczne: szkieletową konstrukcję metalową i szklany dach. Osłonięci przed deszczem i słońcem dziewiętnastowieczni miłośnicy miejskiej włóczęgi spacerowali między sklepami, kawiarniami i salami teatralnymi. Koniec XIX wieku przyniósł zmierzch pasaży, które w wiek XX weszły jako miejsca podupadłe, naznaczone wiktoriańską patyną. Surrealizm – zbuntowane dziecko naiwnego wiktoriańskiego romantyzmu – znalazł w nich niezwykłą podnietę dla wyobraźni. Od chwili powstania pasaże były też związane z prostytucją, co dla zafascynowanych życiem marginesu surrealistów stanowiło podnietę dodatkową.

67. Galeria Barometru, część uwiecznionego w *Wieśniaku paryskim* Louisa Aragona pasażu Opery, gdzie w kawiarni Certa spotykali się dadaiści



68. René Magritte, kolaż z paryską Operą, 1929

Już w *Polach magnetycznych* Breton i Soupault dzielili się z czytelnikami tajemną wiedzą o śpiących spokojnie w pasażach „zwierzętach niemających nazwy”[18]. Dzięki Benjaminowi[19] i Aragonowi pasaże stały się symbolem nowej miejskiej mitologii[20]. W *Wieśniaku paryskim* Aragon miał dla nich wiele nazw: „ludzkie akwaria”, „laboratoria rozkoszy”, „wielkie trumny ze szkła”[21]. Zawarta w nazwie efemeryczność, przynależny im stan przejściowy, atmosfera ni to ulicy, ni to wnętrza, sączące się przez szklany dach teatralne światło, wystawy sklepowe gromadzące dziwne przedmioty, przekrój społeczny przypadkowych przechodniów i stałych bywalców – wszystko to sprawiało, że pasaże bardziej niż ulice rozbudzały wyobraźnię. Wejście do nich było niczym przestąpienie przez Alicję progu króliczej nory. Nie obowiązywały tu reguły zewnętrznego świata, zdarzyć się mogło wszystko, każdy funkcjonował na ulotnych prawach przechodnia.

Rozgrywający się w pasażu enigmatyczny epilog *Mrocznego przedmiotu pożądania* (1977) zamyka koło filmów Buñuela, nawiązując –

podobnie jak młodszy o 47 lat *Złoty wiek* – do *Koronczarki* Vermeera. Pogodzona po raz kolejny sadomasochistyczna para przystaje przed oświetloną witryną, w której kobieta ceruje zakrwawioną białą koronkę, wyjętą z wielokrotnie przewijającego się przez poprzednie sceny płóciennego wora. Z radia płyną wiadomości o nowym zamachu terrorystycznym. Chwilę później gigantyczny wybuch unicestwia przechodniów. Psychoanalityczna interpretacja każe widzieć w takim zakończeniu – którego wymowy Buñuel nie chciał tłumaczyć – symbol kastracji lub utraty dziewictwa oraz oczekiwanego przez cały film orgazmu wstrząsającego światem. Matthieu, wieczny voyeur i niedoszły kochanek, ginie, gdy – jak zawsze zafascynowany – przypatruje się pracy koronczarki. Na taki finał trudno o miejsce lepsze niż pasaż.

Youki Desnos, żona malarza Foujity, a później poety Roberta Desnosa, szara eminencja paryskiego życia artystycznego lat dwudziestych i trzydziestych, tak wspominała surrealistów: „Rozstając się z nimi, ma się ochotę wszystko niszczyć, wymierzać policzki, miotać przekleństwa, odrzucać codzienny banał i otwierać wrota cudu. Odkrywamy to, co dotychczas kryło się pod nawykami. Surrealiści posiedli sekret tego, co niezwykłe. […] Spotkania z nimi zanurzają nas w poezję”[22].

Urodzeni około 1900 roku surrealiści tkwili jedną nogą w spatynowanym już XIX wieku, drugą zaś mocno stali w wieku XX, naznaczonym wojną światową, nagłym rozwojem techniki i rozkwitem kina. Dla ich pokolenia kino stanowiło symbol nowoczesności i nową estetykę, dla której zagrożenia upatrywano we wprowadzeniu dźwięku. W odróżnieniu od nieco starszych futurystów, zafascynowanych nowoczesnością we wszelkich jej przejawach, dla sprzymierzeńców

Bretona kino było jednym z niewielu nowych wynalazków godnych podziwu.

Surrealiści zmieniali świat, łamali tabu, przekształcali rzeczywistość. Na swych fotomontażach Magritte otaczał Łuk Triumfalny zaoranymi polami, a przed Operą wypasał krowy. Fantazje na temat przeobrażeń Paryża pełniej mogły się ziścić w kinie, medium nadającym kształt wizjom w najpłynniejszy sposób. Możliwości trikowe, magia ekranu, erotyczny nastrój ciemnej sali, wypełnionej „Don Juanami ciemności i Berenikami półcienia”[23], podróżowanie w czasie i przestrzeni – ani kolaże, ani poezja nie miały takiej mocy pobudzania onirycznego doświadczenia. Jean Goudal (krytyk nienależący, co prawda, do grupy surrealistów, ale cytowany przez Bretona) nazywał przeżycia widowni „świadomą halucynacją” w zbliżonym do transu nastroju objawienia[24]. Podobnie jak Desnos i Soupault, Jacques Brunius (pisarz, asystent reżysera, aktor) porównywał emocje widza do marzenia sennego i sposobu funkcjonowania podświadomości. Technika filmowa i fizyczne doznania publiczności przypominały jego zdaniem bardziej sen niż jawę: odpowiadające zamknięciu oczu wejście do zaciemnionej sali, oddzielająca od zewnętrznego świata muzyka, zesztywnienie szyi, białe litery na czarnym tle niczym wizje podczas hipnozy, analogiczny do wielu snów brak kolorów, uczucie wyobcowania spośród reszty widzów, wrażenie podglądania przez dziurkę od klucza wydarzeń niechronologicznych i toczących się w nierealnym tempie, wyolbrzymianie przez film pewnych gestów, pomijanie innych[25].

Surrealiści wierzyli, że kino wymyślone zostało właśnie dla nich. Pisali o nim dużo i z wielkimi emocjami. Wielokrotnie dawali wyraz niechęci do awangardy w duchu Abla Gance’a, z góry odrzucali

wszelkie adaptacje, do niektórych twórców żywili uprzedzenia i zdarzało im się gwałtownie potępić film, którego – jak się potem okazywało – nie widzieli[26].

Podczas pierwszej wojny Jacques Vaché i Breton mieli zwyczaj wchodzenia w Nantes na chybił trafił do przypadkowych kin, oglądania kawałka filmu, którego tytułu nie znali, i wychodzenia przed końcem, by tego samego wieczoru zobaczyć jeszcze kilka fragmentów innych filmów. Praktyka ta wyzwalała wolne skojarzenia i zapładniała wyobraźnię, na którą kino działało w sposób magnetyczny.

Wszyscy surrealiści pożerali filmy, oglądane najchętniej w drugorzędnych kinach, gdzie z sufitu kapała niekiedy woda, między krzesłami biegały szczury, składająca się z prostytutek i żołnierzy na przepustce publiczność interesowała się w równym stopniu sobą, co perypetiami aktorów, projekcję zakłócali raz po raz miejscowi wariaci i trudno było dostrzec szczegóły na ekranie z powodu pokrywających go plam.

Młodzi poeci nie lubili ani eleganckich kin Montparnasse'u, ani sal specjalizujących się w pokazywaniu dzieł awangardy. „Na nic się zdają aksamity, złocenia i wyszukane ozdoby. Do najpiękniejszych należy kino na bulwarze Clichy przy placu Pigalle i na bulwarze de Strasbourg. Pierwsze, bo przypomina wielki port, z którego wypływa się w nieznane; drugie, bo przychodzą doń niezwykłe kobiety”[27] – pisał w roku 1927 Desnos. Zachwycał się kinami na przedmieściach, uczęszczanymi przez masarzy kinami w dzielnicy Villette, salami na Montmartrze, do których chodziły prostytutki, i na ulicy de la Gaîté, gdzie publiczność odznaczała się szczególną spontanicznością. Jak inni surrealiści Desnos uważał, że podrzędne

kina zachowały dar autentyczności i entuzjazmu, że stanowią miejsca specjalne, gdzie życie zmienia się w marzenie. „Siedzący w fotelu marzyciel przenosi się w inny świat, w porównaniu z którym rzeczywistość jest tylko niezbyt ważną fikcją. Doskonałe opium, kino oddala od nas przyziemne kłopoty”[28].

W farsach, melodramatach i serialach kryminalnych surrealiści odnajdywali bliski poetyce kolaży Ernsta absurd szydzący z mieszczańskiego porządku. Fascynowali się *Fantomasem* i *Wampirami* Louisa Feuillade’a, klasyką kina niemego z lat 1913–1916, wypełnioną atmosferą tajemniczego, pełnego poezji Paryża.

Tytułowa postać *Fantomasa* – adaptacji trzydziestodwutomowej powieści Pierre’a Souvestre’a i Marcela Allaina – to obdarzony wielką wyobraźnią demon zła i geniusz zbrodni. Souvestre i Allain pisali swą powieść w sposób zbliżony do zapisu automatycznego, losując rozdziały i nagrywając treść na taśmę. Wolny bieg myśli pozwalał zrywać z zasadami logiki, a tekst szedł do druku bez korekty. Ten poetycki efekt Feuillade jeszcze zwiększył.

Odziany w czarny kombinezon filmowy Fantomas skradał się po paryskich dachach, wymykał policji, uciekał z więzień, na własną egzekucję podstawiał niczego nieświadomego aktora, w pompy strażackie wlewał benzynę, wysadzał w powietrze kamienice, wykolejał pociągi, zatapiał statki i zostawiał cudze odciski palców dzięki rękawiczkom ze skóry trupa.

Publiczność za filmami Feuillade’a szalała, znała je cała Francja, a pojawienie się w kawiarni odtwórcy głównej roli, René Navarre’a, wywoływało bójki między zwolennikami Fantomasa a tropiącego go Juve’a. Film tak działał na wyobraźnię, bo niezwykłe przygody rozgrywały się we współczesnym mieście, którego reżyser w żaden

sposób nie usiłował zmienić. Po wyjściu z kina znajome ulice pęczniały od grozy, nieuchwytność głównego bohatera udzielała się miejskiej scenerii. „Na każdym rogu odnajdywaliśmy epizod tego arcydzieła”[29] – wspominał Desnos kilkanaście lat później.

Obok opisów miasta surrealistów fascynowało okrucieństwo i czarny humor powieści. Potwornie okaleczone ciała, znajdywane w szafach odcięte głowy, krwawiące ściany, w których zamurowano zwłoki, fantastyczne morderstwa i egzekucje relacjonowane z naukową precyzją – wszystko to pobudzało wyobraźnię w takim samym stopniu, jak pisma markiza de Sade’a czy policyjne raporty o Kubie Rozpruwaczu.

Wampiry opowiadały dzieje gangu włamywaczy działającego pod wodzą piosenkarki rewiowego teatrzyku – Irmy Vep (jej imię i nazwisko to anagram słowa *vampire*). Po zapadnięciu zmroku bezszelestni złodzieje wspinali się po rynnach, okradali bogaczy i dokonywali cudów ekwilibrystyki, balansując nad miejskimi przepaściami. Twarze zakrywały im kominiarki z dziurami na oczy i tylko czasem migało widzom oblicze Irmy, którego bladość podkreślał dramatyczny makijaż *à la* Theda Bara. Romantyczni bandyci podróżowali przez paryskie ulice ukryci w koszach na bieliznę, za broń mieli to wytresowanego węża dusiciela, to plujące trucizną pióro, to hipnozę, której nie mogła się oprzeć nawet sama hersztyni. Zdolni do najbardziej ekstrawaganckich pomysłów potrafili uśpić gazem uczestników arystokratycznego przyjęcia, by w spokoju zagarnąć kosztowności. Przebrani za pokojówki i porządnych mieszczan działali w dobrych dzielnicach, ale ich kryjówką, siedliskiem zła i jaskinią rozpusty były przedmieścia. Tam się bawili i tam więzili ofiary.

W *Nadji* i *Ostatnich nocach paryskich* bohaterowie podejmują z góry skazaną na niepowodzenie próbę ucieczki z Paryża, lecz wyjazd z mitycznego miasta wywołuje tylko pragnienie jak najszybszego powrotu. Przestrzeń za rogatkami to królestwo brzydoty i ciemności, „bezkresne, oleiste parchy, zda się, prężące do ataku na miasto”[30]. Kto wie, czy strach surrealistów przed mroczną i nieznaną krainą przedmieść nie miał źródła w oglądanych za młodu serialach Feuillade’a.

Miłośnik spacerów po Paryżu Feuillade powierzał przypadkowi wybór scenerii swych filmów, które kręcił ze zwiększającym spontaniczność pośpiechem. Miejscami wybranymi są tajemnicze zaułki i ruchliwe dworce, służbówki, świetnie nadające się do podpatrywania reszty domu, i eleganckie apartamenty, do których można, co prawda, wejść drzwiami, ale jeszcze lepiej spuścić się po linie z dachu lub pozwolić się wnieść w kufrze. Magia miesza się z poezją, humor z aurą niezwykłości. Feuillade opiewał to, w co z takim oddaniem wierzyli surrealiści: wolność i dwuznaczność, poetycki nastrój, miłość szaloną i potęgę wyobraźni. Jak oni odrzucał moralność i konwencje.

Jego filmy odkrył jako student Aragon. Uwielbieniem Musidory w roli Irmy Vep zaraził Bretona i wspólnie myśleli o obsadzeniu jej we własnej sztuce[31]. Enigmatyczny obraz Magritte’a *Złodziejka* z 1927 roku przedstawia inspirowaną Musidorą, odzianą w czarny kombinezon kobiecą postać, wspartą o tajemnicze skrzynie. W roku 1914 o Fantomasie pisali Apollinaire, Cendrars i Max Jacob. W roku 1923 pismo „Littérature” wymieniło go wśród surrealistycznych idoli razem z Vachém i Sade’em.

Fantomasa złowieszczo górującego nad miastem namalował Magritte[32]. Desnos w *Complainte de Fantomas* (Skardze Fantomasa) opisał postępki mistrza strachu, „rzucającego wielki cień na świat i Paryż”[33]. W Centrali Surrealistycznej przy ulicy Grenelle na ścianie wisiał przytwierdzony widelcem jeden z tomów powieści Souvestre’a i Allaina[34].

Spośród reżyserów działających w kręgu surrealistów najwięcej miasta pokazał w trzech wczesnych filmach René Clair, urodzony w Paryżu i przez całe życie z nim związany. W 1916 roku pisał o nim wiersze z okopów w Sommie, a po wojnie – zanim zaczął kręcić własne filmy – zagrał u Feuillade’a[35].
Godzinny film *Paryż śpi* z 1924 roku, oparty na starym pomyśle o szalonym naukowcu zmieniającym bieg świata, to poetycka komedia z nutką ironii, przypominająca chwilami twórczość Méliès a. Też dzieją się w niej czary, tyle że nie w bajkowym pejzażu, ale we współczesnym Paryżu, który po raz pierwszy zagrał rolę nie tylko dekoracji, ale i głównego bohatera. Fabuła daje pretekst, by ów Paryż przeobrażać. Pewnego ranka opiekun wieży Eiffla, budząc się w swym mieszkaniu na jej szczycie, stwierdza, że w mieście ustał wszelki ruch. Wędrówka przez wymarłe dzielnice, najbardziej liryczny fragment filmu, przywodzi na myśl pierwszy *Manifest surrealizmu*, w którym Breton postulował osiągnięcie stanu pośredniego między snem a jawą[36]. Na ulicach stanęły samochody, za ich kierownicami zasnęli kierowcy, a przechodnie zastygli w niedokończonych czynnościach. Szmaciarz nachyla się nad koszem. Zmęczony birbant opiera się o ścianę kamienicy, nie mogąc trafić do łóżka po nocnej bibce. Policjant już prawie chwyta złodzieja umykającego ze skra-

dzionym zegarkiem. Na ławce w nieskończoność odpoczywa przechodzień. Nad Sekwaną przygotowuje się do skoku samobójca z listem w dłoni, tłumaczącym taką decyzję zbyt wyczerpującym tempem życia. Zegary też pogrążyły się w majestatycznej bezczynności, zatrzymując się na trzeciej dwadzieścia pięć. Paryż zmienił się w muzeum figur woskowych.

69. Kadr z filmu Louisa Feuillade'a *Wampiry*, 1915–1916

70. Marcel Duchamp i Man Ray grający w szachy na dachu kamienicy, kadr z filmu René Claira *Antrakt*, 1924

Jedynymi „żywymi” okazuje się grupka podróżnych przybyłych nad ranem samolotem z Marsylii. Wysportowany pilot, milionerka jeżdżąca po świecie dla przyjemności, majętny przemysłowiec oraz nierozłączna para – złodziej z eskortującym go detektywem. Samotni w uśpionym mieście, przypadkowo związani ze sobą ludzie zaczynają dziwną egzystencję: noce spędzają na bezpiecznej wieży, w dzień zaś korzystają z dostępnych im bez ograniczeń uciech. Ucztują w najlepszych restauracjach, kąpią się w fontannie Trocadéro, plądrują Luwr i Bank Narodowy, wypełniając bogactwami mieszkanko na szczycie. Wreszcie ogarnia ich nuda i zazdrość, a mężczyźni podejmują walkę o jedyną na Ziemi kobietę. Wówczas z radia rozle-

ga się głos siostrzenicy szalonego naukowca, który wymyślonym przez siebie promieniem uśpił świat. Sześć osób uniknęło losu pozostałych, bo w dramatycznej chwili byli ponad zasięgiem promienia. Rozbitkowie szybko doprowadzają do odwołania magicznej formuły, miasto ożywa, ale opiekun wieży i siostrzenica uczonego postanawiają raz jeszcze wyzwolić promień, by ukraść pieniądze. Wuj zatrzymuje promień w chwili, gdy szperają w portfelu policjanta; para trafia do więzienia, gdzie spotyka resztę kompanów. Wzięci za wariatów wkrótce wychodzą na wolność. Ostatnią pamiątką po zdarzeniu, w które i oni zaczynają wątpić, jest znaleziony na szczycie wieży pierścionek z brylantem.

Przerysowane postacie zwiększają efekt komediowy i nadają filmowi wymiar baśni o społecznej wymowie. Szalony uczony przywodzi oczywiście na myśl doktora Caligariego. Pilot uosabia przesadnie dbającego o formę dandysa, który przymusowy pobyt na wieży wypełnia ćwiczeniami gimnastycznymi na jej stalowej konstrukcji. Zamożna dama o pozach modelki żyje we własnym, luksusowym świecie, do którego czym prędzej ucieka, ledwie przywrócony zostaje dawny porządek rzeczy. Najbardziej karykaturalny ze wszystkich przemysłowiec – mały, pękaty, histeryczny, ale „przy forsie” – pała żarliwą miłością do zdradzającej go paryżanki. Detektyw, „przedstawiciel Prawa i Porządku, którego najlepszym przebraniem jest zwykły wygląd”, to parodia detektywa. Dużo sympatyczniejszy złodziej okazuje się nieoceniony w wymarłym Paryżu, gdzie nie sposób oprzeć się pokusie otwierania drzwi i sejfów.

Nienawidzona i wielbiona przez całą awangardę wieża Eiffla gra rolę równorzędną bohaterom: filmowana z windy ukazuje impo-

nującą stalową konstrukcję oraz umożliwia panoramiczne zdjęcia pogrążonego w letargu miasta.

Szalonego naukowca, obdarzonego mocą zatrzymywania i wyzwalania ruchu, Annette Michelson porównała do reżysera, mającego na swych usługach kamerę, tak jak tamten promień[37]. Dramaturgię filmu tworzy kontrast między ruchem a bezruchem, uzyskiwany nie tylko za pomocą efektu podobnego do ożywiania zdjęć i przeobrażania obrazu niespokojnego miasta w fotografię, ale też przez zmiany tempa jadących aut, kroczących ludzi i płynących po rzece statków. Niby mimochodem Clair pokazuje topografię Paryża, a ściślej jego prawego brzegu. Widoki pustych ulic, pustego placu przed Operą, pustych nadbrzeży Sekwany i placu Zgody przypominają ujęcia z *Fantomasa* czy *Wampirów*, w których wymarłe nocą miasto zda się kryć straszliwe zagadki. Przywodzą również na myśl fotografie Boiffarda ilustrujące *Nadję*, na których pozbawione ludzi miejskie *theatrum* służy znaczącym spotkaniom. A także zawieszone w czasie zdjęcia Atgeta, w których Walter Benjamin dopatrywał się zapowiedzi zbrodni[38] i w których efekt pustki potęgują zagubione tu i ówdzie postacie. Atget jako pierwszy fotografował biedne dzielnice, zakazane bary, pozujących mu rzemieślników, czekające w bramach prostytutki. W tym odkrytym przez siebie „malarzu życia nowoczesnego" surrealiści dostrzegli podobną sobie wrażliwość. Dwadzieścia lat przed nimi Atget podpatrywał manekiny na wystawach sklepowych, parkowe posągi zaskoczone z niezwykłej perspektywy i zaczarowane afisze, które fascynowały Bretona w *Polach magnetycznych*, a Soupaulta w *Ostatnich nocach paryskich*. Potrafił uchwycić poezję i tajemnicę miasta, którą Breton, Aragon, Desnos, So-

upault i René Clair usiłowali odmalować w powieściach, wierszach i filmach.

Do tematu wieży Eiffla Clair wrócił w 1928 roku w krótkim impresyjnym dokumencie *Wieża*. Jego drugi film, zatytułowany *Antrakt* – podobnie jak *Paryż śpi* z roku 1924 – pokazał miasto w szalonym momencie przekształcania się dadaizmu w surrealizm. *Antrakt* zawiera kilka scen, które na trwałe weszły do omówień francuskiej awangardy filmowej. To światła nocnego Paryża zmieniające się w rękawice bokserskie; Marcel Duchamp i Man Ray grający w szachy na dachu kamienicy; szachownica przenikająca się z placem Zgody, na którym w kółko jeżdżą auta i który strumień wody usiłuje z szachownicy „spłukać"; papierowa łódeczka szybująca nad dachami oraz lunapark, po którym rajd jest nie mniej dramatyczny niż w nakręconej dwadzieścia cztery lata później pamiętnej scenie z *Damy z Szanghaju* Orsona Wellesa.

Pierwszą część, wierną scenariuszowi Picabii, kończy śmierć trafionego kulą myśliwego. Spada on z dachu Théâtre des Champs-Elysées, gdzie występowały Balety Szwedzkie, dla których *Antrakt* powstał. W drugiej części całe miasto wydaje się uczestniczyć w pogoni *à la* Mack Sennett za pędzącym ku przedmieściom karawanem.

W *Cudownej podróży*, nastrojowym żarcie z 1925 roku, granice między jawą a snem rysują się nader niewyraźnie. Za sprawą wiedźmy – z wyglądu rodem z najprawdziwszej bajki, lecz do banku jeżdżącej autem – miasto staje się krainą wróżek. Dzięki nim czary dosięgają główne postacie, gdy kłócą się na wieży katedry Notre Dame na tle wspaniałej panoramy Paryża. O północy zaś ożywają figury woskowe w Muzeum Grévin, przypominając budzących się mieszkańców z filmu *Paryż śpi*. Stawiają przed sądem bohaterkę z

bohaterem – zmienionym chwilowo w psa – i niewiele brakuje, by wszystko skończyło się bardzo źle. W porę interweniuje jednak woskowy Brzdąc z Charliem, ratując zagubioną parę.

Późniejsze filmy Claira nadal miały za tło Paryż, w którego romantycznej scenerii rozgrywały się historie nieodwzajemnionych miłości. Mało je jednak łączyło z wczesnymi surrealistycznymi fantazjami.

W 1914 Guillaume Apollinaire otworzył rubrykę kinową w piśmie „Soirées de Paris". 26 listopada 1917 roku wygłosił w Théâtre du Vieux-Colombier odczyt *Esprit nouveau et les poètes* (Nowy duch i poeci), w którym zachęcał poetów do korzystania z możliwości oferowanych przez kino.

Philippe Soupault w kinie widział poezję nowych czasów. Jak Aragon, Breton czy Cendrars po powrocie z frontu spędził młodość na włóczęgach po Paryżu i oglądaniu filmów. Był jednym z pierwszych pisarzy swego pokolenia, którzy poważnie traktowali rzucone przez Apollinaire'a wezwanie, by „przygotować się do nowej sztuki"[39], przychodzącej w sukurs wyobraźni. „Kino wywiera wielkie wrażenie, bo obala wszelkie prawa natury: nie zważa na przestrzeń i czas, niweczy prawo ciężkości, balistykę i biologię. […] Twórca, poeta winien więc posługiwać się ową siłą, bogactwem dotychczas niedocenianym, wyobraźnia zyskała bowiem nowego sługę"[40] – pisał Soupault w 1918 roku w *Note 1 sur le cinéma* (Pierwszej nocie o kinie), opublikowanej w piśmie „Sic".

Już w 1917 roku tworzył poematy kinematograficzne przeznaczone do przeniesienia na ekran. Jeden z nich się tego doczekał. W 1922 roku Walter Ruttmann zrealizował film na podstawie poematu *Indifférence* (Obojętność) na temat wieży Eiffla. Posłużył się w nim ma-

kietkami wieży pozwalającymi na pokazanie etapów jej budowy. Soupault wspominał później, że pomysł sfilmowania poematu podsunął Ruttmannowi portret autora na tle wieży, namalowany przez Roberta Delaunaya właśnie w roku 1922. Film uległ jednak zapewne zniszczeniu podczas bombardowań Berlina w czasie drugiej wojny światowej[41].

W heroicznych latach 1919–1922 Soupault publikował recenzje filmowe w piśmie „Littérature", na łamach którego dojrzewał surrealizm i dokonywały się tak wiekopomne zdarzenia, jak przedrukowanie zapomnianej poezji Lautréamonta. Przez pięć lat (1929–1934) prowadził cotygodniową rubrykę filmową w „L'Europe nouvelle". Współpracował z pismami „Bravo" i „La Revue du Cinéma". Był miłośnikiem Chaplina i w 1931 roku poświęcił mu poetycką biografię *Charlot*[42]. Jak inni surrealiści nie uznawał kina teatralnego, kultu gwiazd i przeciętnej francuskiej produkcji.

W lapidarnym języku recenzji Soupaulta czuć przede wszystkim poetę. Alain i Odette Virmaux widzą w nich próbę wcielenia w życie postulowanej przez Aragona „krytyki syntetycznej", polegającej na poetyckim opisaniu wywołanych przez film emocji[43].

Techniki filmowe Soupault usiłował zastosować w *Ostatnich nocach paryskich*. „W pisaniu pomogło mi kino. Chadzałem do niego niemal codziennie. Chciałem nadać epizodom filmowe, zwolnione lub przyśpieszone tempo i mieszać plany wielkie z panoramami"[44] – mówił w wywiadzie udzielonym w 1980 roku wnuczce, Marianne Chemetov.

Pod koniec lat dwudziestych surrealiści zaczęli pisywać scenariusze filmowe, z których większość nie doczekała się realizacji. Publikowane przez dziesięć lat w poświęconych scenariuszom pismach „Les

Cahiers du Mois” i „Les Cahiers Jaunes” stworzyły za to osobny gatunek literacki. Pisali je między innymi Desnos, Soupault, Artaud, Péret, Buñuel, Dalí i Magritte.

W scenariuszu filmowym Soupaulta *Le cœur volé* (Skradzione serce), napisanym w 1934 roku dla Jeana Vigo, wieczorowo ubrane towarzystwo pędzi paryskimi ulicami w pogoni za sercem. Gdyby Vigo ów film nakręcił, byłaby to pewnie najbardziej paryska z ekranowych fantazji surrealistów. Scenariusz Soupaulta cytowany jest najczęściej za Ado Kyrou[45], którego wersja różni się od opublikowanej w 1962 roku przez autora[46]. Kyrou główną ideę scenariusza widział w pokazaniu analogii między ruchem miejskim a krążeniem krwi w organizmie. Inne jest podane przezeń zakończenie, w którym odnalezione w nowoczesnym laboratorium serce wybucha. A oto – w skrócie – wersja autorska:

Odziany w rękawiczki, lecz kroczący boso wędrowiec spotyka na sześciu mostach Sekwany oddające się osobliwym czynnościom dziwne postacie. Na Pont Marie staromodnie ubrana dama wita go pozdrowieniem: „Ojcze nasz, któryś jest w niebie”. Na Pont de l’Hôtel-de-Ville kobieta w żałobie wygraża niebu i rzece. Na Pont-Neuf pomnik Henryka IV zastąpiła rzeźba Wenus z Milo. Pont des Arts i Pont de Saints-Pères opanowały żebraczki – jedna ściele kwietny chodnik, inna rozrzuca magiczne przedmioty: podkowę, czterolistną koniczynę i nożyczki. Na Pont Alexandre III rządzą dwie niewiasty: pierwsza trzyma pęk czerwonych balonów, druga – garść noży. Mężczyzna wręcza im rękawiczki; balony i noże ulatują w powietrze. Gnany przez wiatr wędrowiec sunie lunatycznym krokiem, coraz bardziej podobny do marionetki. Wreszcie pada przed karetką pogotowia, która wiezie go do szpitala. Ze stołu operacyjnego ucie-

ka jednak serce pacjenta, dając początek zasadniczemu epizodowi pościgu, którego trasa wiedzie przez nadbrzeża Sekwany, ulice i place, a nawet wymarłe mieszkania i puste fabryki. Przez całą pogoń bicie serca słychać raz lepiej, raz gorzej, jego rytm to zwalnia, to przyśpiesza. Jak podczas pierwszej przechadzki, tak i teraz przemarszowi przez Paryż towarzyszą urągające prawom fizyki wydarzenia: dłoń oddziela się od ciała i zawisa w powietrzu, wskazując kierunek; ni stąd, ni zowąd pada wielkie drzewo, odsłaniając dziurę w ziemi, z której dochodzą uderzenia serca. Panika biegnących udziela się przyrodzie: wyje wiatr, walą pioruny, ulewa powoli zamienia się w potop. Do akcji wkraczają policjanci, strażacy i helikopter. Niepowodzenie w poszukiwaniach grozi katastrofą. Tropiciele wypytują kelnerów, sklepikarzy, dozorczynie. Przeżywają kolejne rozczarowania: raz mami ich kształtem zakryta szmatą dźwignia w fabryce, innym razem – śpiący w kołysce kot. Już myślą, że znaleźli zgubę w niesionym przez Sekwanę pakunku, ale okazuje się, że to tylko paczka z pierzem. Wreszcie na szkolnym dziedzińcu zawiniątko z sercem znajduje dziewczynka, porywa je, ucieka na przedmieścia i zakopuje. Bicie serca słychać coraz słabiej.

Skradzione serce to utwór dojrzalszy od pisanych w pierwszej osobie poematów kinematograficznych. Nie jest jednak nadającym się do realizacji scenariuszem. Pokazuje raczej, jak oferowane przez kino możliwości wzbogacają tok narracji.

W opublikowanym w „Les Cahiers du Mois” z 1925 roku scenariuszu Desnosa *Minuit à quatorze heures* (Północ o czternastej)[47] – historii zemsty zdradzonego mężczyzny, który po śmierci zamienia się w nękającą wiarołomną parę gigantyczną kulę – Paryż pojawia się w śnie kochanka i jako tło podróży kuli. Diabelskie koło jest jednym z

wielu kulistych akcentów, przywodzących winowajcom na myśl kręgi na wodzie, w której utonęła ofiara. Wedle J. H. Matthewsa[48] to jedyny scenariusz Desnosa – i jeden z bardzo nielicznych, jakie napisali młodzi surrealiści – dający prymat kinu nad literaturą.

Scenariusz *La part des lionnes* (Lwia część)[49], skądinąd podobny do *Gwiazdy morskiej*, wypełniają różne symbole surrealistycznego Paryża: wieża Eiffla, świetlna reklama citroena, gipsowy odlew obtłuczonego kobiecego posągu. Podobnie jak w *Skradzionym sercu*, tu też żyje własnym życiem oddzielona od ciała ręka, jak u Soupaulta zainspirowana ulicznymi szyldami. Jedna ze scen dzieje się w miejscu przywodzącym na myśl należący wówczas do Bretona obraz *Melancholia i tajemnica ulicy* Giorgia de Chirico z 1914 roku, na którym dziewczynka gra w serso pod arkadami budynku na zalanej słońcem ulicy.

Les Mystères du Métropolitain (Tajemnice metra)[50], scenariusz Desnosa z 1930 roku pisany z myślą o filmie dźwiękowym i kolorowym, dzieje się – jak tytuł wskazuje – w metrze. Jego funkcjonowanie zakłóca sprzedawczyni biletów, która zamiast je sprzedawać, tworzy niekończący się poemat, podczas gdy stację zalewa coraz gęstszy tłum. Do ludzi dołączają wkrótce postacie z afiszów: gigantyczna Holenderka z reklamy kakao, biały niedźwiedź, czarny lew, Pierrot, gęsi z reklamy pasztetu z wątróbek, salamandra i bohaterowie powieści Desnosa *La liberté ou l'amour!* (Wolność albo miłość!) z 1924 roku[51]: używający farby Ripolin malarz oraz dziecko z reklamy mydła Cadum. Peronem suną mężczyźni z afisza zachęcającego do kupna lukrecji, spadają litery z napisu „Dubonnet", rozbijają się butelki wody Javel. Tłum ze stacji wylewa się na ulicę, atakuje go gwardia miejska, padają ranni, wybucha pożar, rośnie pierwsza ba-

rykada, w męskim szalecie odbywa się egzekucja księży. Zamieszki, strzelanina i rewolucja – oto konsekwencje poetyckiej weny sprzedawczyni biletów. Ledwie kończy ona wiersz i podejmuje przerwaną pracę, postacie wracają na afisze, ulice pustoszeją i tabuny podróżnych cisną się do metra. W wagonie wybucha bójka, podczas gdy wiedzione przez latającą rybę metro wyjeżdża z miasta. Mijają dni, pasażerom rosną brody, w trakcie przeprawy przez oblodzone wierzchołki gór część podróżnych, łącznie z motorniczym, umiera i zmienia się w szkielety. Wreszcie wagoniki zatrzymują się nad jeziorem, a pozostali przy życiu pasażerowie – wraz z przybyłymi Indianami – dosiadają karuzeli. Tymczasem w Paryżu tłumy zalewają stację.

Główna siła scenariuszy Desnosa – jak większości surrealistycznej literatury – polega na przemieszaniu opisów banalnej rzeczywistości z fantastycznymi wizjami. Najciekawsza scena zstąpienia postaci z afiszów – odkrywająca w absurdalnym języku reklam codzienną niezwykłość miasta, magię wywołaną nieoczekiwanymi skojarzeniami – pokazuje, jak ulica pobudza wyobraźnię wrażliwego przechodnia. Jest to jednak bardziej proza poetycka niż materiał na film.

W niepublikowanym za życia Desnosa tekście *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides* (Piekielne katusze lub Nowe Hebrydy)[52] narrator odwiedza Akwarium Trocadéro (opisane przez Soupaulta w *Ostatnich nocach paryskich*[53]), Muzeum Grévin, gdzie stoją pokryte woskiem trupy państwa Breton, oraz kino kuszące śmiejącymi się twarzami na afiszach. Ekran pokazuje jednak tylko świecącą tarczę, którą podziwiają rzędy pustych krzeseł. Chcąc zgłębić tajemnicę, narrator zagląda w dziurę w ekranie: widzi tam panoramę miasta oraz nadziane na iglice katedry ciała Bretona i Aragona. Rozumie

wówczas, że oni także – nim popełnili samobójstwo – próbowali zbadać, co kryje się za ekranem. Niedługo potem znajduje groby związanych z Paryżem drogich sobie poetów: Baudelaire'a, Lautréamonta, Rimbauda, Jarry'ego i Apollinaire'a.

Ta osobliwa metafora kina przynoszącego śmierć różni *Piekielne katusze* od reszty twórczości Desnosa, w której filmy jawią się jako okno na nowe wizje i sposób na ucieczkę od ponurej rzeczywistości.

Książki i scenariusze nie wyczerpywały miłości surrealistów do miasta wybranego. Paryż objawiał im się też podczas hipnotycznych seansów, gdy pogrążeni w transie przeżywali osadzone w nim wizje. Desnos, doskonałe medium, leżąc w półśnie na kanapie w zaciemnionym pokoju Bretona przy ulicy Fontaine'a, bez trudu wpadał w stan hipnozy. W trakcie owych letargów, z których trzeba było go niekiedy wyprowadzać przy pomocy lekarza, zapisywał przelatujące mu przez myśli obrazy. W nocy z 27 na 28 maja 1923 roku zanotował, jak to spotkawszy na placu Hôtel-de-Ville Picabię, ruszył z nim do Londynu, czy raczej podszywającego się podeń paryskiego Porte Maillot. Mroczny, wyłożony czerwonym suknem korytarz poprowadził ich z Trafalgar Square do córki króla, którą Desnos powiódł do kościoła Madeleine. Pobrali się tam z wielką pompą, a gdy wyszli na zewnątrz, pusty zwykle plac wypełnili gazeciarze, wykrzykujący nagłówki dnia: „Wydanie specjalne! Król Anglii abdykował!". Zaraz też podszedł do nich ubrany sportowo mężczyzna o wulgarnym wyglądzie i powiedział: „Jestem królem Anglii. Zrzekłem się tronu, by stoczyć z panem pojedynek". Na co Desnos odparł: „Z królami nie staje się do pojedynku, królów się gilotynuje"[54].

Ten zapis snu nie jest wcale bardziej wizyjny niż surrealistyczne scenariusze, pełne fantastycznych metamorfoz i niefilmowych opisów.

Jak słusznie dowodzi J. H. Matthews[55], pierwsze pokolenie surrealistów traktowało kino głównie jako źródło inspiracji i oręż w walce z klasyczną literaturą. „Wyświetlając oniryczne wyznania na ekran wyobraźni”[56], Desnos, Soupault, Péret czy Artaud więcej od kina brali, niż doń wnosili. Ich scenariusze zdradzają podobieństwo z modnymi wówczas powieściami w odcinkach czy z tak zwanymi *films racontés*, czyli streszczeniami seryjnych filmów, drukowanymi przez gazety od 1914 roku. Te niefilmowe pomysły odegrały jednak ważną rolę w kształtowaniu przez ich autorów nowej wrażliwości i nowych sposobów percepcji.

W poetyckiej wizyjności projektów filmowych surrealistów leży ich siła z literackiego punktu widzenia i słabość z punktu widzenia praw rządzących sztuką ekranu. Szkoda, że nie udało się pogodzić jednego z drugim. Podobno dobre filmy powstają ze złych książek. Może z dobrej poezji filmy nie powstają w ogóle?

Dusza od żelazka albo czy przedmiot może mieć duszę?

W nastroju oscylującym między zabawą a rozpaczą surrealiści krążyli po tandecie, pchlich targach, wysypiskach śmieci w poszukiwaniu przedmiotów, które pozwoliłyby im wyrazić nową koncepcję sztuki. Mając mnóstwo czasu i puste kieszenie, poznali magiczną moc metamorfozy[1].
Typowa dla przedmiotów surrealistycznych dwuznaczność bierze się stąd, że wywodzą się ze znanej nam rzeczywistości, z której się wyzwoliły, podążając w nieznane[2].

Graffiti na warszawskim Ursynowie „Kamienie mają duszę" – wyraz czyjejś melancholii wywołanej betonową pustynią – wyrosło z poetyki surrealistycznych druków. Poetyki, która niespodzianie odżyła w maju 1968 roku, gdy piszący po murach Sorbony studenci nie odwoływali się ani do Marksa, ani do Sartre'a, lecz właśnie do popadającego w szybkie zapomnienie Bretona. Język absurdu przystaje do buntów i przeciwko kapitalizmowi, i nieestetycznym reliktom komunizmu. Czy jednak kamienie rzeczywiście nie mają duszy? Czy przedmioty nie mogą jej mieć? Przedmioty surrealistyczne z pewnością mogą. Dzięki temu – porzuciwszy wszelką funkcję utylitarną – odegrały tak ważną rolę w walce z prozaiczną codziennością. Żaden inny kierunek nie starał się przywrócić dorosłym dziecięcej wiary w magiczną moc rzeczy. Przedmioty surrealistyczne wiodły tam, gdzie nie docierały inne tradycyjne formy sztuki. „Eksperymentowanie z językiem przedmiotów było czymś znacznie ważniejszym niż sposobem spędzania czasu dla surrealistów pozbawionych talentu do pisania czy malowania. Prowadziło tam, gdzie nie trafiały słowa […]"[3].

W wielbionych przez założycieli ruchu *Pieśniach Maldorora* tożsamość rzeczy nie jest określona raz na zawsze. Obcięta przez głównego bohatera lampa w katedrze na jego oczach zmienia się w anielskie popiersie. Przeprowadzane przez Lautréamonta poetyckie odrealnienie świata odbywa się w znacznym stopniu dzięki metamorfozom przedmiotów. W opowiadaniach Leonory Carrington – tak jak na obrazach Remedios Varo – meble żyją kosztem znieruchomienia, uprzedmiotowienia czy wręcz zniknięcia ludzi. „Przedmioty wokół mnie stają się straszliwie wyraźne i jaskrawe, wydają się znacznie bardziej żywe niż ja. […] Krzesła w tym pokoju są bardzo stare, jak i reszta mebli. W zeszłym tygodniu na jednym z nich zobaczyłam zielony pączek, taki sam, jakie wiosną pojawiają się na drzewach. […] Wszystkie meble wypuściły zielone gałązki, wiele krzeseł ma już listki, drobne, delikatne, jasnozielone listki. Cóż za absurdalny widok: tyle listków wyrastających ze starych, zakurzonych mebli”[4]. Niepokojąca dwuznaczność foteli, krzeseł, stołów wywodzi się z jednoczesnej przynależności do dwóch światów: tego znanego i obłaskawionego oraz tajemnego, intrygującego, przerażającego.

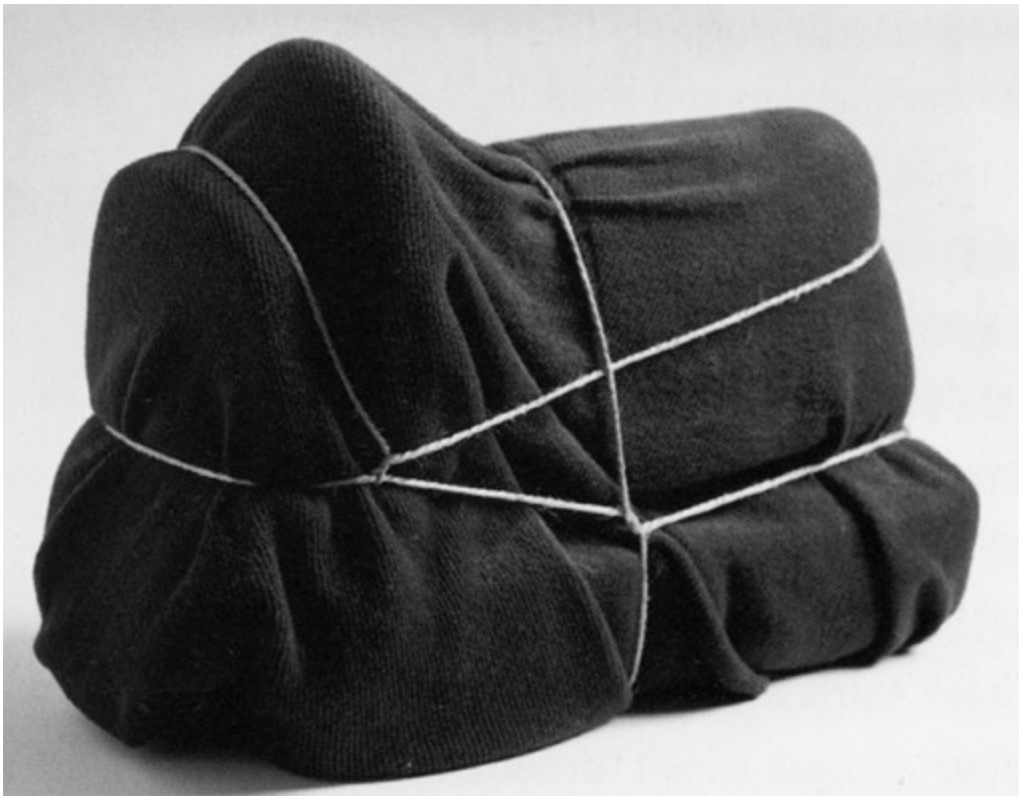
Zainteresowanie surrealistów rzeczami wzięło się z przekonania, że nadrzeczywistość tkwi w rzeczywistości. Surrealistyczne przedmioty były owej innej rzeczywistości zwiastunami. Stanowiły dowód na moc wyobraźni, wyraz ciekawości nieograniczoną ilością rozwiązań możliwych. Wyzwalały rzeczy z pęt narzuconej im użytkowości. Wywoływały w widzu niepokój. Wyrażały niewyrażalne. Porównać je można do pisma automatycznego: i tu, i tam ostatecznego efektu nie sposób przewidzieć.

Zaprojektowana przez Duchampa okładka do katalogu wystawy surrealizmu w 1949 roku stała się surrealistycznym przedmiotem dzięki

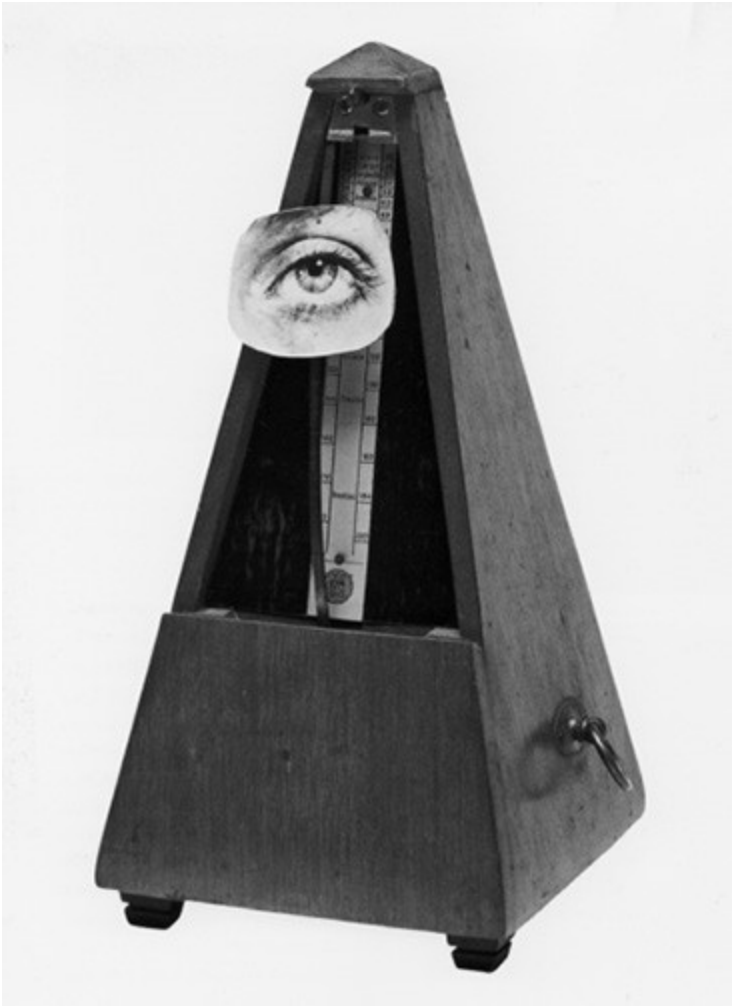
umieszczeniu na niej piersi z gąbki, opatrzonej napisem PROSZĘ DOTYKAĆ. „Kraina, którą z takim zapałem badają surrealiści, przypomina Krainę Czarów Alicji. Rzeczy zbliżają się do nich z milczącą komendą PROSZĘ DOTYKAĆ, nie mniej kategoryczną niż wykaligrafowany wielkimi literami na butelce napis WYPIJ MNIE”[5]. To, czy czytelnik dotknie, czy też nie, będzie dlań sposobem dowiedzenia się czegoś o sobie.

Od *ready mades* Duchampa przedmioty surrealistyczne różniły się tym, że nie tyle prowokowały, ile emanowały traktowaną z przymrużeniem oka tajemnicą. Nie miały nic wspólnego ani z estetyką, ani z funkcjami użytkowymi, powstawały z pobudek filozoficznych i stanowiły „dowód” na to, że przedmiot wyobrażony może być tak samo realny, jak najbanalniejsza rzecz codziennego użytku. Wcielając w życie definicję nowej wrażliwości, spełniały wezwanie Lautréamonta do łączenia ze sobą odrębnych elementów. Hybrydalno-oniryczny charakter miały wszystkie przedmioty Mana Raya: *Zagadka Isidore’a Ducasse’a* z 1920 roku (owinięty ciemnym suknem i przewiązany sznurkiem obiekt, przypominający kształtem maszynę do szycia, nawiązujący do cytatu z księcia i do tajemnicy spowijającej jego życie); *Podarek* z 1921 roku (żelazko z przyklejonymi do spodu gwoździami, łączące w zaskakującą parę antynomiczne czynności prasowania i darcia) czy *Przedmiot niezniszczalny* z 1923 roku (metronom z przypiętym spinaczem zdjęciem oka Lee Miller). Surrealistyczne przedmioty zachęcały do refleksji nad przyzwyczajeniami, każącymi widzieć w rzeczach jedynie przypisane im funkcje. Niekiedy stanowiły dla swych twórców *katharsis* – jak *Przedmiot niezniszczalny*, zmodyfikowany wkrótce po odejściu Lee. Podobnie jak archaiczne fetysze, obiekty te wymykają się formalnej czy ikonogra-

ficznej analizie. Ich wieloznaczność godzi w konwencjonalne myślenie[6].



71. Man Ray, *Zagadka Isidore'a Ducasse'a*, 1920

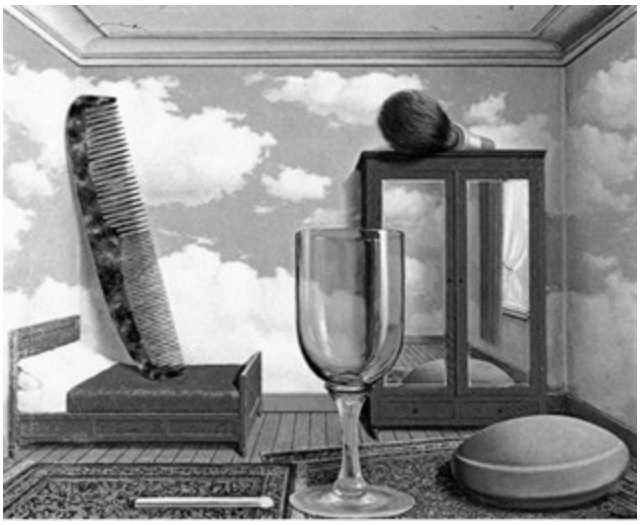


72. Man Ray, *Przedmiot niezniszczalny*, 1923

Choć surrealiści wywodzili swoje znalezione, wyśnione bądź wymyślone przedmioty od kubistycznych obiektów Picassa, wczesnych rzeźb Giacomettiego, *ready mades* Duchampa czy kolaży Schwittersa, łączyła je z nimi jedynie przypadkowość materiałów. Dzieliło, właściwe tylko przedmiotom surrealistycznym, dążenie do osiągnięcia wymiaru duchowego (niemającego nic wspólnego z religią). Ezoteryczna teoria przedmiotu pewnie by nie powstała, gdyby surrealiści nie byli w gruncie rzeczy dziećmi zakochanej w bibelotach *belle époque*. Gdyby – mimo buntu wobec mieszczaństwa, z

którego w większości się wywodzili – nie wynieśli z domów nawyku otaczania się wytworami kultury materialnej. Gdyby zamiłowanie do włóczęg po Paryżu nie zawiodło ich na pchli targ, gdzie magia codzienności dawała o sobie znać ze zdwojoną siłą. Gdyby nie zbudził się w nich duch kolekcjonerstwa i fascynacja gabinetami osobliwości. Gdyby przedmiotów nie poddawało się psychoanalizie łatwiej niż ludzi. Ze zbiegu tylu okoliczności powstała słynna ściana w gabinecie Bretona w jego mieszkaniu przy ulicy Fontaine'a, stanowiąca dziś serce kolekcji sztuki nowoczesnej Centrum Pompidou. To hybrydalne panoptikum wciela w życie teorię surrealistycznego przedmiotu, stawiając na równi kolaże i obrazy Braque'a, Picassa, de Chirico, Ernsta, Massona, Picabii i Duchampa z indiańskimi lalkami, maskami afrykańskimi, prekolumbijskimi totemami, wytworami meksykańskiej sztuki ludowej, dziełami mediów i szaleńców, sprzętami z pchlego targu oraz wypchanymi egzotycznymi ptakami. Na ołtarzu papieża surrealizmu przedmiot zajął wywyższone miejsce.

73. Giorgio de Chirico, *Pieśń miłości*, 1914



74. René Magritte, *Dobra osobiste*, 1952

74. Alberto Giacometti, *Postać kobieca* inaczej *Niewidoczny przedmiot: Ręce obejmujące pustkę*, 1934

75. Łyżka znaleziona przez Bretona na pchlim targu

Mechanizm wynajdywania okazów do tej niezwykłej kolekcji, pasję zbieracza i miejskiego włóczykija, nadstawiającego ucho na szept podświadomych skojarzeń, Breton wyłożył w 1932 roku w *Naczyniach połączonych*. Raz jeszcze dowiódł, że Paryż nadaje się idealnie do spotkań przypadkowych nie tylko z ludźmi, ale i z przedmiotami; że jest niczym cieplarnia, w której banalne sprzęty przejmują część tajemnicy i paradoksów miasta: „spacerowałem około szóstej po ulicy du Paradis, gdy wydało mi się, że przeszedłem właśnie bezwiednie obok dziwnego przedmiotu, zawróciłem więc kilka metrów. Na wystawie sprzedawcy pończoch zwisał ze stojących w szarym wazonie uschniętych gałęzi okropnie zakurzony bukiet kokonów jedwabników. Reklama na opak. Musiała przemknąć mi przez podświadomość czysto seksualna myśl łącząca jedwabnika z nogą, którą opinała pończocha wystawiona na pokaz najbliżej wazonu; potem poczułem chęć wymyślenia dla szarego bukietu tła, które szczególnie by go uwydatniło. Dość szybko postanowiłem przyznać mu miejsce w lewym górnym rogu oszklonej biblioteczki, którą wyobrażałem sobie w stylu gotyckim, zawieszoną na ścianie w moim gabinecie,

na wzór gablot na motyle. Owa gabloto-biblioteczka byłaby dość duża, by pomieścić wszystkie posiadane przeze mnie powieści kryminalne czasów preromantycznych wraz z tymi, których jeszcze nie odkryłem”[7].

Przedmioty znalezione bądź przetworzone – mające przynieść odpowiedź na niewypowiedziane pytania, dotyczące głównie pragnienia miłości – wypełniały myśli i mieszkania surrealistów. Man Ray zbierał je, wyszukiwał co tydzień na pchlim targu, przekształcał, wyzwalał z nazwy i funkcji, oddawał w rayogramach ich ulotną poetyckość. Przedmioty grały dla niego rolę talizmanów, którymi zaludniał tworzoną przez siebie mitologię. Przez dwadzieścia pięć lat jego pracownia na ulicy Férou wypełniła się dziwacznymi obiektami będącymi w ciągłym ruchu: nikły stare, ofiarowywane przyjaciołom, zjawiały się nowe. „Obsada ról stale się zmieniała: na półkach pracowni żyło miasto unikalnych istnień”[8].

Przypisując tyle znaczeń przedmiotom znalezionym, surrealiści podążali drogą wytyczoną przez de Chirico, który – dostrzegłszy w zwykłych rzeczach źródło metafizyki – ukazywał je w nowym świetle. To on kilkanaście lat przed Ernstem i Aragonem zobaczył poetycki wymiar tam, gdzie nikt go dotychczas nie szukał: „Objawienie może nastąpić znienacka, gdy najmniej się go spodziewamy, wywołać je może widok budynku, ulicy, ogrodu, placu”[9]. Wrażenie, że za wyrwanymi z kontekstu przedmiotami jego obrazów kryje się tajemnica, potęguje fantastyczna perspektywa. W 1914 roku de Chirico zaczął łączyć ze sobą rzeczy w świecie logicznym niemające nic wspólnego, niczym legendarny parasol i maszyna do szycia. Zestawienie ze sobą „niespokrewnionych” przedmiotów służy także sprowokowaniu objawienia. W *Pieśni miłości* (1914) chirurgiczna ręka-

wiczka sąsiaduje z gipsową głową Apolla. Wyodrębniając rzeczy i układając w kontemplacyjne, oniryczne martwe natury, de Chirico przetarł drogę praktykowanej później przez surrealistów „irracjonalnej znajomości przedmiotu". Pokazał im, że świat można traktować jako gigantyczne muzeum dziwacznych eksponatów.

Magritte, mistrz samotności przedmiotów, jeszcze dobitniej dowiódł, jak codzienne sprzęty, w innym kontekście i skali, przejmują ludzkie cechy, zyskują wymiar psychologiczny i zaczynają emanować nadzwyczajną siłą. Kieliszek i drobiazgi toaletowe w *Dobrach osobistych* (1952) wypełniają sobą pokój równie dynamicznie, jak kolejni mieszkańcy w późniejszym o trzydzieści lat *Tangu* Zbigniewa Rybczyńskiego. Zabiegi, jakie Magritte stosował w swoim malarstwie, służyły efektom poetyckim. Twórcy reklam – którym Magritte przetarł drogę – wiedzieli, że równie dobrze służyć będą celom reklamowym.

Dla surrealistów spotkanie z przedmiotem znalezionym – na plaży, na pchlim targu, w lesie – oznaczało jego przemianę. Przedmiot stawał się siedliskiem ukrytych treści, zaczynał odgrywać rolę analogiczną do marzenia sennego, uwalniając znalazcę od kompleksów oraz dodając mu sił do walki z przeszkodami, jak się zdawało, nie do pokonania. Podążanie tropem przypadkowych znalezisk po raz pierwszy opisał Breton w *Nadji* w 1928 roku: „pewnej niedzieli poszedłem z przyjacielem na «pchli targ» na Saint-Quen (bywam tam często w poszukiwaniu przedmiotów, jakich gdzie indziej nie ma co się spodziewać, niemodnych, z uszczerbkami, bezużytecznych, bez mała niezrozumiałych, wreszcie perwersyjnych w sensie, jaki lubię"[10].

Miłość szalona (1937) zawiera opis dwóch niebagatelnych odkryć na paryskim pchlim targu: metalowej maski o niewiadomym pochodzeniu (którą Breton porównał do maseczki balowej, choć brał też pod uwagę możliwość, że była to niemiecka maska używana w szermierce[11]) oraz drewnianej łyżki o podstawce w kształcie pantofelka. Maska przyciągnęła uwagę Giacomettiego, który ją nabył, rozwiązując tym samym paraliżujący go od pewnego czasu problem wykończenia *Postaci kobiecej* (znanej też pod nazwą *Niewidoczny przedmiot: Ręce obejmujące pustkę*). Tajemnicza maska spełniła więc typową funkcję dla przedmiotu znalezionego: potwierdziła istnienie przypadku obiektywnego, przerwała impas twórczy, podsuwając artyście pomysł wyrzeźbienia twarzy.

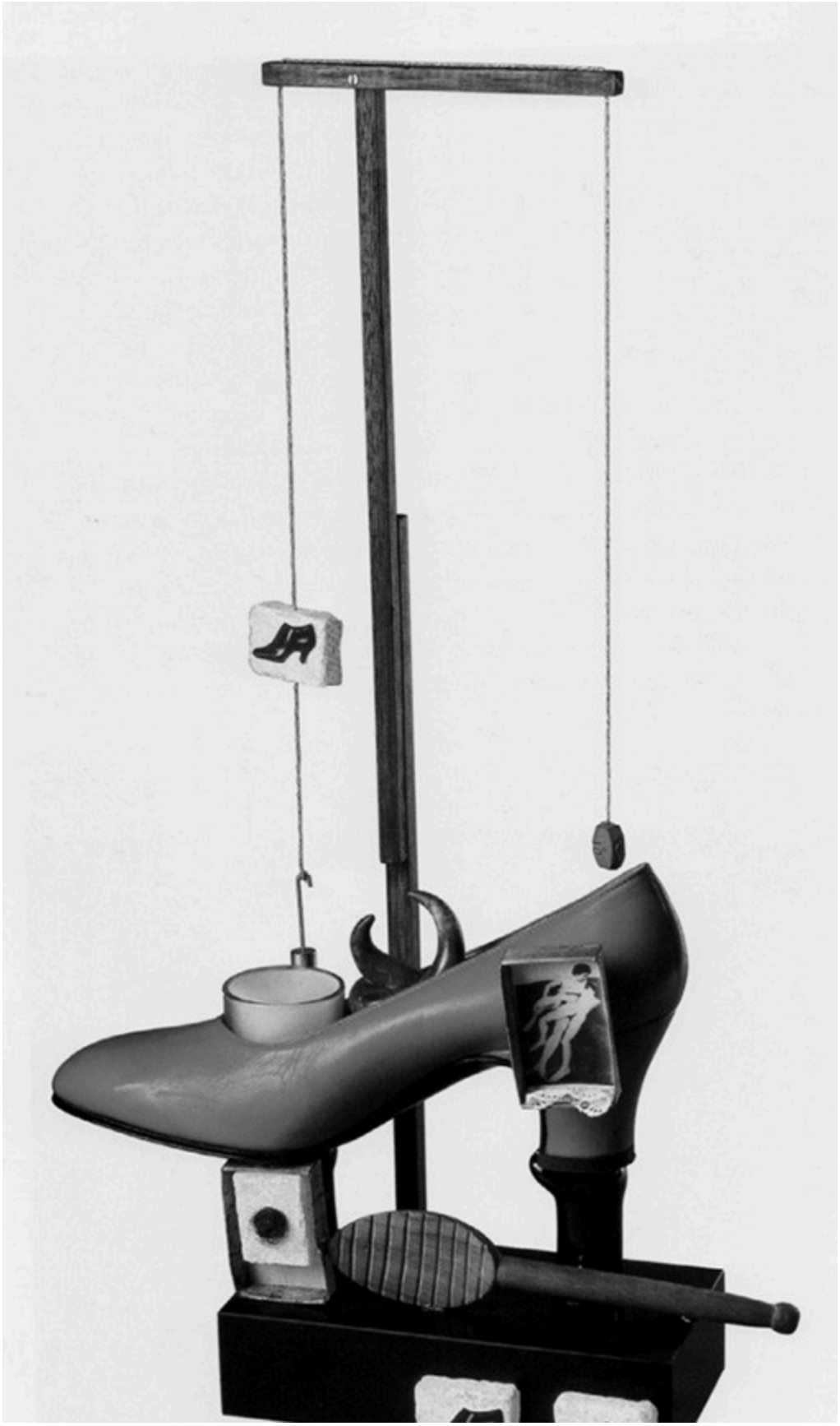
W czasach gdy Breton marzył o puszczeniu w obieg przedmiotów onirycznych, obudził się któregoś ranka z myślą: *le cendier Cendrillon* (popielniczka Kopciuszek). Owładnięty chęcią posiadania tak niezwykłej rzeczy, na próżno prosił Giacomettiego o wyrzeźbienie popielniczki w kształcie pantofelka. Spełnieniem owego pragnienia stała się dopiero łyżka kupiona na pchlim targu. Przypisawszy obu przedmiotom role w baśni o Kopciuszku (królewicz poznał Kopciuszka na balu maskowym, po czym go stracił), Breton ujrzał magiczny związek między maską i łyżką a poszukiwaniem przez siebie nowej miłości. Kurczenie się i wydłużanie łyżki odpowiadały baśniowej przemianie dyni w karocę: „Gdy po powrocie do domu położyłem łyżkę na meblu, ujrzałem, jak wypełnia się zaraz mnóstwem domysłów i aluzji, które pozostawały w uśpieniu, dopóki trzymałem ją w ręku. Na moich oczach łyżka się zmieniała. […] Kopciuszek wracał z balu!”[12]. Cudowne metamorfozy łyżki raz jeszcze świadczyły o niezwykłej naturze zwykłych przedmiotów, a przygoda na pchlim

targu dawała się zinterpretować zgodnie z symboliką psychoanalizy. Przygnębiony po stracie kochanki Breton czuł się rozdarty między instynktem śmierci a instynktem seksu, nakazującym mu szukanie nowej miłości. Zwycięstwo tego ostatniego przypieczętował wybór łyżki-pantofelka, uosabiającej element męski (wyobrażony przez łyżkę) i żeński (przez pantofelek), a nie maski, zwiastującej śmierć.

Fetysze, wybryki natury, przekształcone sprzęty surrealiści uważali za „wyzwolicieli pragnienia" (uosabiać miały pragnienie dotychczas nieuświadomione), motory wyobraźni, narzędzia walki ze zdrowym rozsądkiem, projekcję totalnej postawy poetyckiej. Wierzyli, że automatyzm psychiczny w łączeniu ze sobą rzeczy znalezionych wciela w życie zrodzony w wyobraźni autora „model wewnętrzny". Twórca spełniał więc funkcję medium, a stworzony przezeń obiekt wyzwalać miał w widzach dalekie, najczęściej erotyczne skojarzenia. Naczelne hasło ruchu: *Changer la vie* obejmowało także rewolucję przedmiotów. W pierwszym *Manifeście* Breton mówił o duchowym związku z rzeczami, dzięki któremu zyskał „poetycką ich świadomość"[13]. W *Drugim manifeście* zastanawiał się: „I kto wie, czy w przyszłości, dzięki jakimś nowym okolicznościom lub niezależnie od nich, nie będziemy zmuszeni posługiwać się całkiem nowymi przedmiotami […]?"[14].

W *Introduction au discours sur le peu de réalité* (Wstępie do rozprawy o znikomości rzeczy realnych) z 1924 roku Breton opisał „dość niezwykłą" książkę, która mu się przyśniła i której bezskutecznie szukał po przebudzeniu. Kartki miała z grubej czarnej wełny, a grzbiet w kształcie drewnianego karzełka z białą, przystrzyżoną na asyryjską modę brodą, spływającą do ziemi. „Chciałbym puścić w obieg trochę takich przedmiotów, których los zdaje mi się w najwyższym stopniu

niepewny i podniecający”[15] – marzył. Chcąc zastąpić przedmiotami onirycznymi rzeczy „rozumowe”, snuł wizje absurdalnych automatów, skomplikowanych maszyn bez żadnej funkcji, planów fantastycznych miast.



76. Salvador Dalí, *Przedmiot skatologiczno-symboliczny*, 1930

Dopiero sześć lat później Giacometti jako pierwszy podjął owo wezwanie, tworząc wywołujący skojarzenia z niedokończonym aktem miłosnym, ruchomy przedmiot, znany pod nazwą *Godzina śladów* lub *Zawieszona kula*. Niedługo potem Dalí wprowadził pojęcie „przedmiotów surrealistycznych o działaniu symbolicznym", mających ucieleśniać już nie sny, lecz podświadome pragnienia, najczęściej seksualne. „Przedmiot surrealistyczny miał być całkowicie bezużyteczny zarówno z punktu widzenia praktycznego, jak racjonalnego. Z możliwie największą namacalnością materializować miał duchowe fantazje o obłąkanym charakterze"[16]. W *Moim sekretnym życiu*, kabotyńskiej i błyskotliwej autobiografii, Dalí opisał skonstruowanie przez siebie pierwszego irracjonalnego przedmiotu o działaniu symbolicznym oraz wylansowanie go jako antidotum na zapisy automatyczne i relacjonowanie sennych wizji (czyli na hegemonię Bretona). Przedmiotem tym było „krzesło atmosferyczne": secesyjny mebel z tabliczką czekolady zamiast oparcia oraz jedną nogą przedłużoną o gałkę do drzwi, drugą zaś wstawioną do szklanki na piwo. Jego twórca wierzył, że owym przedmiotem zadaje śmiertelny cios nowoczesnemu malarstwu.

77. Surrealistyczna Wystawa Przedmiotów w paryskiej galerii Charles'a Rattona, 1936

Jak inne propozycje Dalego, tak i tę – w jego przekonaniu – podchwycili czym prędzej zgłodniali sensacji paryżanie, zastępując w swych mieszkaniach rzeczy praktyczne obiektami niepokojącymi, lecz obdarzonymi duszą. „Przychodzono pomacać wychodzące z mojej studni nagie ciało katolickiej prawdy, że przedmiot jest «stanem łaski»"[17]. Przedmioty normalne uciekały z potyczki „z powyrywanymi piórami", ustępując miejsca rzeczom pozwalającym bezpośrednio uczestniczyć w narodzinach cudowności. „Przedmiot surrealistyczny

stwarzał potrzebę realności. Nie chciano już «cudowności opowiadanej», lecz «cudowność wykonaną rękami»”[18].

Dalijskie obsesje często dotyczyły stanów materii: lepkości, miękkości i rozkładu. Przedmioty, wzbogacając o trzeci wymiar fantastyczne metamorfozy znane z obrazów, spełniały nie mniej ważną funkcję: lepione z chleba „bezużyteczne i estetyczne” konstrukcje, pełne „autorytetu i ceremonialności” kule inwalidzkie, podpierające spotworniałe kończyny i czaszki, czy obiekty oniryczne, jak Wenus z szufladkami w boskim ciele. „Nie rozumiem, dlaczego gdy zamawiam homara z rusztu, kelner nie przynosi mi dobrze wypieczonego telefonu, dlaczego chłodzi się szampana, a nie słuchawki telefonu, które są zawsze tak ciepłe i lepkie, a przecież byłyby dużo przyjemniejsze podane w wiadrze z miałko potłuczonym lodem. I dlaczego nie ma telefonów mrożonych, w zielonej mięcie, w kształcie homara, owiniętych w futro sobola z przeznaczeniem dla *femmes fatales*, z martwym szczurem w środku dla Edgara Poe, na smyczy lub przymocowanych do grzbietu żywego żółwia…”[19].

W *Naczyniach połączonych* Breton odrzucił wymóg symbolicznej funkcji, dając tym samym *carte blanche* niczym nieskrępowanej produkcji obiektów, których tworzeniu oddali się między innymi Meret Oppenheim, Man Ray, Hans Bellmer, Oscar Domínguez, Wolfang Paalen, Kurt Seligmann, Victor Brauner oraz żony, mężowie, przyjaciółki i przyjaciele artystów. Była to najoryginalniejsza i najbardziej demokratyczna dziedzina surrealistycznej sztuki: brak artystycznego wykształcenia stanowił gwarancję, że główną rolę w twórczym procesie odegra podświadomość. Najwięcej przedmiotów powstało w latach 1936–1939. Man Ray postulował wówczas nawet stemplowanie obiektów autentycznych, by odróżnić je od falsyfikatów.

W roku 1936 w paryskiej galerii Charles'a Rattona odbyła się Surrealistyczna Wystawa Przedmiotów. Pokazano tam obok siebie dzieła sztuki, dziwy natury i wytwory innych cywilizacji: *Suszarka do butelek* Duchampa i *Marynarka afrodyzjak* Dalego sąsiadowały z dziwnokształtnymi korzeniami, kamieniami, mięsożernymi roślinami, afrykańskimi maskami i lalkami indiańskich plemion. W tym samym roku pismo „Cahiers d'Art" poświęciło przedmiotom specjalny numer, w którym Breton opublikował *Kryzys przedmiotu* i – jak Georges Perec w *Rzeczach* – wypowiedział wojnę otaczaniu się przedmiotami banalnymi: „Jest rzeczą ważną wzmocnić za wszelką cenę środki obrony naszej wrażliwości przed najazdem rzeczy, którymi ludzie posługują się raczej z przyzwyczajenia niż z potrzeby"[20] – pisał. Przeciwwagę dla rzeczy używanych z nawyku widział w obiektach tworzonych ze świadomą myślą twórczą. Działanie surrealistyczne miało „oderwać przedmiot od jego przeznaczenia […]; pokazać go w takim stanie, do jakiego doprowadzają go czasem czynniki zewnętrzne, trzęsienie ziemi, pożar czy powódź; zachować go właśnie ze względu na wątpliwości co do jego dawnego przeznaczenia, na niejednoznaczność wynikającą częściowo lub całkowicie z irracjonalnych warunków, w jakich się znalazł, co pociąga za sobą szczególne dostojeństwo (rzecz znaleziona) i pozostawia pokaźny margines dla interpretacji w razie potrzeby w sensie najbardziej aktywnym (przedmiot znaleziony-zinterpretowany Maksa Ernsta); wreszcie zrekonstruować go z rozrzuconych elementów wziętych spośród pierwszych z brzegu (przedmiot surrealistyczny w sensie właściwym)"[21].

Wprowadzona przez Bretona klasyfikacja (na przedmioty naturalne, naturalne zinterpretowane bądź włączone, odkształcone, znalezione,

znalezione zinterpretowane, indiańskie i pochodzące z Oceanii, gotowe, matematyczne i surrealistyczne *sensu stricto*) miała porządkować ową niezwykłą dziedzinę, dezorientującą publiczność bardziej niż oniryczne obrazy czy kolaże. Do długiej listy należy jeszcze dodać doprowadzony później do perfekcji przez Cornella wynalazek Bretona wiersza-przedmiotu (w którym słowo prowadzi dialog z rzeczą, dzięki czemu poezja i obraz nawzajem się pobudzają) oraz opisany w *Naczyniach połączonych* przedmiot-widmo (rysunek tego ostatniego powstał w trakcie gry w wybornego trupa i przedstawiał zalakowaną kopertę z rzęsami wyrastającymi z jednego brzegu i z uchem do trzymania z drugiego)[22].

Humor surrealistycznych przedmiotów opiera się na kpinie z funkcji, jak w obandażowanych skrzypcach *W hołdzie Paganiniemu* Maurice'a Henry'ego, złączonej na wieki *Parze* Meret Oppenheim czy *Rozczłonkowanej chmurze* Wolfanga Paalena – parasolu z gąbek, który zamiast chronić od wody, gromadzi ją. Kpina bywa perwersyjno-erotyczna: „żywa" filiżanka Oppenheim wzbudza i ciekawość, i wstręt przed zanurzeniem w niej ust. Czasem napawa lękiem przed ingerencją natury w cywilizację, jak w *Wilko-stole* Victora Braunera.

78. Salvador Dalí, *Telefon afrodyzjak*, 1936

79. Meret Oppenheim, *Para*, 1956

Przewrotny dowcip dziwnych obiektów nadał nastrój sennego marzenia Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w 1938 roku, na której znalazły się między innymi dzieła Dalego *Telefon afrodyzjak* z homarem oplatającym słuchawkę oraz *Marynarka afrodyzjak* (obwieszona kieliszkami z likierem miętowym, mającym jakoby podniecające działanie), *Ultramebel* Kurta Seligmanna wsparty na czterech kobiecych nogach, *Wyborny trup* Bretona (trójwymiarowa wersja gry „w papierki", złożona między innymi z fragmentów manekinów, antycznej komódki i wypchanych kolibrów pod kloszem) czy obiekt Oscara Domínguеza pod tytułem *Nigdy*: gramofon połykający manekina, którego nogi znikają w tubie niczym owad pożerany przez mięsożerną roślinę, a dłoń obraca się nad płyto-piersią. Przybrane przez surrealistów manekiny (zawdzięczające wywierany przez siebie efekt wrażeniu połączenia czegoś ożywionego z nieożywionym) były kulminacją eksperymentów nad przedmiotem, do którego – jak w *Lalce* Bellmera – została zredukowana postać ludzka.

Ostatnia wielka wystawa surrealizmu w 1947 roku zawierała dwanaście „ołtarzy", wzorowanych na kulcie wudu i poświęconych mitycznym istotom bądź przedmiotom, jak na przykład ołtarz Wifredo Lama ku czci Czupryny Falmera z *Pieśni Maldorora*. Surrealistyczne przedmioty przeszły drogę typową dla całego ruchu: od dadaistycznego żartu w rodzaju *Podarku* Mana Raya, przez psychoanalizę (przedmioty znalezione), do okultystycznej fazy szukania nowego mitu.

80. Oscar Domínguez, *Nigdy*, 1936

81. Salvador Dalí, *Marynarka afrodyzjak*, 1936

82. Paul Nougé, *Narodziny przedmiotu*, 1929–1930

Świadectwem roli, jaką surrealiści przypisywali przedmiotom w rozbudzaniu wyobraźni, jest ankieta przeprowadzona z całą powagą na łamach pisma „Le Surréalisme au service de la Révolution” (Surrealizm w służbie rewolucji), dotycząca „irracjonalnej znajomości przedmiotu”[23]. Jak wyjaśniali w komentarzu Arthur Harfaux i Mau-

rice Henry, chodziło o dogłębne poznanie życia przedmiotów i ich potencjalnych możliwości, o przyjrzenie im się w ruchu i w niecodziennych sytuacjach. Obiektami studiów były kryształowa kula wróżek oraz skrawek różowego aksamitu, które miały wywoływać u ankietowanych nieoczekiwane skojarzenia, prowokowane pytaniami: „Czy kula jest dziennej czy nocnej natury? Czy sprzyja miłości? Jakiemu żywiołowi odpowiada? Do jakiego systemu filozoficznego przynależy? Jaką chorobę przywodzi na myśl? Jakiej jest płci? Z jaką historyczną postacią można ją utożsamić? Jak umiera? Z czym powinna się spotkać na stole sekcyjnym, by spotkanie było piękne? W towarzystwie jakich dwóch przedmiotów miło by ją było ujrzeć na pustyni? […] W jakiej dzielnicy Paryża mieszka skrawek różowego aksamitu? Jaki może uprawiać zawód? Czy jest szczęśliwy czy też nie? Jakim mówi językiem? Kto jest jego ulubionym poetą? Jaką funkcję pełni w rodzinie? Jak go najłatwiej zabić? W jaki sposób się przemieszcza?”[24]… i tak dalej.

Fascynację przedmiotami dokumentuje też surrealistyczna gra *Jedno w drugim* o następujących zasadach: któraś z osób wychodzi z pokoju i wybiera przedmiot, w który „się zmienia”. Pozostali gracze także wybierają rzecz, z którą osobę za drzwiami utożsamiają. Po jej powrocie do pokoju gracze zawiadamiają osobę o swoim wyborze. Musi ona wówczas opisać, czym „jest”, używając definicji przedmiotu wybranego przez resztę. A oto zapis gry, w której Michel Zimbacca zmienił się w myślach w drewnianą nogę, gracze zaś utożsamili go z monoklem:
„DREWNIANA NOGA
Jestem wielkim MONOKLEM. Zastępuję oko, którego miejsce zająłem. Przemieszczając się, robię sporo hałasu. Dodaję szyku pira-

tom”[25].

Surrealiści wierzyli, że wystarczy wskazać palcem rzecz banalną, by nadać jej magicznych cech osobowości. Widzieli w przedmiotach uduchowione istoty, jak ludzie przechodzące kolejne etapy życia. Na fotografii Paula Nougé grupka osób (wśród nich Georgette i René Magritte) w napięciu asystuje przy narodzinach przedmiotu, który albo właśnie zmaterializował się na kominku, albo wykluje się tam zaraz z czegoś w rodzaju nakrapianego jaja. Duszę podobnie jajowatego, tajemniczego obiektu Roger Parry usiłował zważyć na fotografii *Ważyciel dusz*. Bretona przyciągał i odpychał brązowy odlew rękawiczki, udokumentowany zdjęciem w *Nadji*. Był dlań symbolem fascynacji jego właścicielką, która po raz pierwszy zjawiła się w Centrali Surrealistycznej w długich błękitnych rękawiczkach. Choć papież surrealizmu nie zgodził się przyjąć go w darze, czuł nieprzepartą chęć dotykania odlewu podczas wizyt u Lise Deharme.

Ostatnią wielką przygodą w dziejach surrealistycznych przedmiotów był pobyt francuskich artystów w Stanach Zjednoczonych podczas drugiej wojny światowej. Max Ernst zgromadził wówczas inspirującą go do końca życia kolekcję rytualnych lalek plemienia Hopi. Wszyscy członkowie dawnej grupy pielgrzymowali do nowojorskiego Muzeum Historii Naturalnej, które do dziś zachowało atmosferę dziewiętnastowiecznego gabinetu osobliwości, pełnego dramatycznie zainscenizowanych scen z udziałem wypchanych zwierząt, pozujących wśród malowanych dekoracji oraz zamkniętych w gablotach przedmiotów o zaskakujących kształtach i nieznanych funkcjach. Dla surrealistów amulety i przedmioty magiczne były przewodnikami w labiryncie tajemnych znaków nowej wrażliwości. Definicja głównej kategorii estetycznej i filozoficznej ruchu: „cudowność jest zawsze

piękna, wszystko jedno jaka cudowność, nie ma cudowności, która by nie była piękna”[26], kazała widzieć w zwykłych przedmiotach potencjał niezwykłości. Pierre Mabille, mistyk, dyplomata, psychoanalityk i redaktor pisma „Minotaure”, w *Miroir du merveilleux* (Zwierciadle cudowności)[27] określił cudowność jako poetyckie napięcie, prowadzące do osiągnięcia *sacrum*. Drogę do wstąpienia w ów stan wskazywać miały przedmioty magiczne, a dla tych, którzy potrafią wniknąć w istotę przedmiotu – rzeczy najbanalniejsze. Ta ezoteryczna koncepcja przypisała więc rzeczom funkcję nośników cudowności. Cudowność jest wszędzie, wierzył Mabille, a w uchwyceniu jej pomagają przedmioty. Ich oddziaływanie nie zawsze jednak ma pozytywny charakter: tak jak w tradycji wudu, niektóre podarki nigdy nie tracą wpojonych przez ofiarodawców złych mocy i w każdym miejscu promieniują negatywną energią.

Rumuński surrealista Ghérasim Luca ofiarowywanie przedmiotów uczynił tematem osobnej książki. W *Le vampire passif* (Biernym wampirze) z 1945 roku przeprowadził „przedmiotoanalizę” kilkunastu dziwnych obiektów, nazywanych przezeń kamieniami filozoficznymi, obnażającymi krzyk ludzkiej duszy[28]. Całkowicie oddany władzy przedmiotów, w lunatycznym stanie przez nie wywołanym, narrator poświęca się niebezpiecznej zabawie konstruowania dla przyjaciół – i przyjmowania od nich – onirycznych obiektów-fetyszy, sprzyjających wymianie między światem zewnętrznym a wewnętrznym. W obiekcie obiektywnie ofiarowanym (O.O.O.) przypadek osiąga formę dramatyczniejszą niż w przedmiocie znalezionym (ofiarowanym samemu sobie). „Przedmioty to tajemnicze zbroje, pod którymi oczekuje nas wieczorne, obnażone pożądanie, to

pułapki z aksamitu, brązu, pajęczyn”[29]. Rzecz ofiarowana jest dla Luci przedmiotem magicznym, przemawiającym zaklętym językiem. Tak jak innym dziedzinom życia i przeżywania najpiękniejsze strony nadzwyczajnej mocy zwykłych przedmiotów poświęcił Aragon w *Wieśniaku paryskim*:

„Były zwyczajne przedmioty, które bez wątpienia miały w sobie dla mnie coś tajemniczego i pogrążały mnie w tajemnicy. Lubiłem to upojenie, które znałem z praktyki, ale nie z teorii. […] Wydawało mi się, że istota tych uszczęśliwień jest przede wszystkim metafizyczna, że zawiera się w niej namiętny pęd ku objawieniu. Przedmioty przeobrażały mi się w oczach, nie przybierając formy alegorii ani charakteru symbolu; były nie tyle objawieniem myśli, ile samą myślą. Głęboko przechodziły w ten sposób w bryłę świata. Odczuwałem nie gasnącą nadzieję, że dotknę zamka u bramy uniwersum – gdyby rygiel odsunął się nagle. […] Przypominam sobie drżącą statuę z wosku na wystawie u fryzjera, z ramionami skrzyżowanymi na piersiach i rozpuszczonymi włosami, które pławiły swą wieczną ondulację w wodzie kryształowego naczynia. Przypominam sobie sklep z futrami. Przypominam sobie osobliwą mimikę elektroskopu o złotych listkach. O cylindry, przez cały tydzień byłyście dla mnie czarnym znakiem zapytania!”[30].

Fascynacja surrealistów światem przedmiotów ocierała się oczywiście o fetyszyzm. Narrator powieści Desnosa *La liberté ou l’amour!* (Wolność albo miłość!), niczym bohater Schulza, z upojeniem zanurza twarz w batystowym buciku demonicznej Louise Lame[31]. Ghérasim Luca wzdycha do czasów, gdy „ktoś, kto zapałał uczuciem do buta, przestanie być pożywką dla podręczników psychiatrii”[32]. Powstałe pół wieku później arcydzieło surrealistycznego kina, *Spiskow-*

cy rozkoszy Jana Švankmajera, zdaje się niemal bezpośrednio nawiązywać do tej książki: „Ileż to razy wyobrażałem sobie ciebie, wielbicielu włosów, jak dzierżąc w dłoni ostre nożyczki przywodzące na myśl nabrzmiały członek, o szóstej wieczorem wypatrujesz przed wejściem do metra Trocadéro uczennic o długich warkoczach”[33]. Aragon odmalował przejmującą wizję wielbiciela gąbek: „Znałem człowieka, który kochał gąbki. Nie mam zwyczaju używać tego czasownika w sensie zdawkowym. Ten człowiek kochał gąbki. Gromadził gąbki wszystkich rozmiarów, wszystkich gatunków. Różowe, szafranowe, purpurowe. Broczył ich barwą. Niektóre były tak delikatne, że nie mógł się powstrzymać od gryzienia ich. Najpiękniejsze rozrywał niekiedy w swoim szaleństwie i naprawdę płakał nad ich zniszczoną świetnością. Niektóre głaskał. Niektórych nie śmiał dotykać, były to królowe, damy postawione zawrotnie wysoko. Inne po prostu zwodził. Mam również przyjaciela, który we śnie kochał się z gąbkami”[34].

Wszystkie filmy Buñuela pełne są niepokojących zbliżeń przedmiotów. W wielu, jak pod mikroskopem, ogromnieją owady i motyle. W *Psie andaluzyjskim* (1929) uwaga kilkakrotnie koncentruje się na tajemniczym prążkowanym pudełku, do którego trafia równie tajemnicza odcięta dłoń. W *Zbrodniczym życiu Archibalda de la Cruz* (1955) pozytywka z figurką baletnicy ma śmiercionośną moc. W *Piękności dnia* (1966) nieznana widzom zawartość czarnego pudełka – przyniesionego do domu publicznego przez grubego Koreańczyka – wprawia kobiety w pełne podziwu osłupienie. W *Mrocznym przedmiocie pożądania* (1977) inkrustowana muszelkami szkatułka staje się jednym z narzędzi uwodzenia. Czasami niedopowiedziane aluzje do dziwnych mocy przedmiotów ustępują miejsca studium fetyszy-

zmu. W *Złotym wieku* (1930) fragment ogrodowego posągu intryguje i podnieca główną bohaterkę. Starszy dżentelmen z *Dziennika panny służącej* (1963) kocha damskie pantofle. Matthieu w *Mrocznym przedmiocie pożądania* tuli do ust chustkę Conchity. Tak jak de Chirico czy Magritte dar widzenia dusz przedmiotów ma Tristana, która szczegółowo analizuje bliźniacze kolumny bądź z pozoru identyczne kulki chleba: „Dwie kolumny nigdy nie są takie same. Jeśli dobrze im się przyjrzeć, zawsze dostrzeże się jakieś różnice. Ja zawsze wybieram między rzeczami: dwoma winogronami, dwiema bułkami, dwoma płatkami śniegu… bo zawsze znajdzie się coś, co sprawia, że jedno z nich podoba mi się bardziej”[35].

W tym samym numerze „Cahiers d’Art”, w którym Breton przedstawił klasyfikację przedmiotów, Dalí profetycznie zapowiedział początek nowej ery, zdominowanej przez dalijskie obiekty. Tak jak reszta jego twórczości paranoiczno-krytyczne przedmioty też szybko uległy prawom komercji. Jeszcze za życia Avida Dollars rozkwitła konfekcja gadżetów jego pomysłu, wytwarzanych do wyboru w brązie, srebrze lub złocie. Po jego śmierci kwitnie nadal, dostarczając ozdób na marmurowe kominki. Przedmioty Dalego utraciły duszę: ich twórca zaprzedał ją mamonie. Dziwne obiekty innych surrealistów – często na tyle nietrwałe, że znane nam tylko z fotografii – coś na kształt duszy zachowały. Dzięki owemu *je ne sais quoi* łączą w niecodzienną parę metafizyczną zadumę z poczuciem czarnego humoru.

Kult chwili przelotnej i Wielcy Przezroczyści. Nowe mity surrealizmu

Ze szczytu budynku Dzidziuś Cadum ogłasza nadejście nowych czasów[1].

Próżno szukać wśród dwudziestowiecznych awangard marzycieli bardziej utopijnych od surrealistów. Obok innych szalonych zamierzeń, od początku istnienia grupy towarzyszył jej zamiar ustanowienia „nowego mitu". Pierwszym jego manifestem stał się w 1926 roku *Wieśniak paryski* Louisa Aragona. Opisany w nim nowoczesny mit miasta szybko jednak okazał się niewystarczający dla coraz bardziej ze sobą poróżnionych poetów. Lata trzydzieste – ujmując rzecz sumarycznie – przeniosły ich punkt zainteresowania z podświadomości na sprawy społeczne. W wydanym w 1943 roku eseju *La parole est à Péret* (Péret ma głos)[2] radykalny antyklerykał, poeta Benjamin Péret nawoływał do odrzucenia fałszywych mitów współczesności – opoki skostniałych systemów – oraz do uwolnienia świata z mitów starych, szkodliwych i niedemokratycznych, krótko mówiąc: z religii. Breton wyzwalał się spod wpływu Freuda, z malejącą energią badał związki między jawą a snem, czytał Junga i Hegla, a dociekania nad popędem seksualnym zastępował rozważaniami nad pierwotnymi wierzeniami, magią, mitami, archetypami i zbiorową podświadomością (winę za drugą wojnę upatrywał potem w jej kryzysie). Wierzył, że poznanie mechanizmów społecznych toruje drogę do przeniknięcia tajemnicy ludzkiego bytu. W roku 1935 w przedmowie do eseju *La position politique du surréalisme* (Polityczne stanowisko surrealizmu)[3] zastanawiał się nad sposobami pogodzenia surrealizmu – traktowanego jako siła napędowa mitu zbiorowego – z

szeroko pojmowanym ruchem wyzwolenia człowieka. Ów „nowy mit" miał ułatwiać przekraczanie granic racjonalności i pomagać w rozumieniu świata, a szczególnie struktur społecznych. W roku 1942, porzuciwszy wszelkie konteksty socjologiczno-historyczne, Breton zaproponował całkiem „nowy mit", oparty na wierze w „hipotetyczne istoty", mgliście nam się objawiające w chwilach strachu i momentach uświadamiania sobie działania przypadku. Po drugiej wojnie światowej surrealiści zajęli się śledzeniem związków między mitami a zachowaniem wierzących w nie ludzi. Działalności tej towarzyszyło przekonanie, że odpowiedzialność za dramaty cywilizacji europejskiej ponoszą mity dla ludzkości szkodliwe, ograniczające wolność i wywołujące wojny, jak choćby mit nadczłowieka. Toteż naczelnym celem surrealizmu stało się demaskowanie mitów skompromitowanych, wskrzeszanie starych i zapomnianych oraz powoływanie do życia nowych, pozwalających na pełne wykorzystanie twórczej energii. Po raz ostatni przywódcy ruchu dali wyraz bezgranicznemu optymizmowi i niewzruszonej od czasu pierwszego *Manifestu* pewności siebie. Kolejny plan budowy lepszego świata dowodził, że wojna nie dokonała w ich psychice zniszczeń nieodwracalnych.

Surrealiści często odwoływali się do mitów Edypa, Narcyza, Wilhelma Tella, hermafrodyty, czarodziejki Meluzyny. Pod koniec życia Breton wyznawał, że podróże nauczyły go, iż losy społeczeństw zależą w znacznej mierze od wpływu, jaki mają na nie mity. Usiłował więc zakorzenić w potocznej świadomości mityczne myślenie, widząc w nim nie tyle powrót do tradycji, ile furtkę otwartą na nieznane.

Już pierwszy *Manifest* był pełen odniesień do myślenia magicznego. Powtarzające się w nim i w wielu innych surrealistycznych tekstach słowa-klucze: „oczarowanie”, „ekstaza”, „uniesienie”, „opętanie”, „olśnienie”, prowadziły na ścieżkę wiodącą daleko od racjonalizmu. Poddając się surrealistycznej magii, czytelnik *Manifestu* doznawał wtajemniczenia[4]. Magicznemu myśleniu bliska też była inicjacyjna rola gier – którym surrealiści oddawali się z takim zapałem – a także praktyka pisania automatycznego (pozwalającego na jakiś czas zapomnieć o własnej tożsamości) czy błądzenia po mieście bez celu, z głową otwartą na przejawy cudowności.

Dyktatorski temperament kazał Bretonowi wprowadzać rytuały do życia grupy. Działania zbiorowe, obowiązkowe spotkania o tej samej porze w tych samych kawiarniach, przepisowe aperitify, starannie reżyserowane wieczory na ulicy Fontaine’a, uroczyste procesy i wykluczenia – cały ten wyśmiewany przez złośliwych ceremoniał przywodził na myśl zasady funkcjonowania partii politycznej czy Kościoła katolickiego. Przede wszystkim jednak mitologizował ruch młodych poetów, którzy traktowali się na tyle serio, że nie tylko chcieli tworzyć „nowy mit”, ale i własnemu życiu nadać mityczny wymiar.

To, że surrealiści uważali się za apostołów epoki nowoczesnej, było konsekwencją ich buntu wobec przeszłości. Modernizujące się miasto fascynowało surrealistyczną literaturę i kino. *Wieśniak paryski*, przedstawiający pierwszy i najbarwniejszy obraz mitologii nowoczesności, rysujący drogę wylęgania się nowej estetyki – jak inne powieści o surrealistycznym Paryżu – wyrósł z zamiłowania do włóczęgi po dziennym i nocnym mieście. Peregrynacje bez celu, czynność surrealistyczna *par excellence*, pielgrzymki do miejsc wy-

branych: parków, kawiarń, tanich kin i teatrzyków, obskurnych hotelików z pokojami na godziny i pasaży, najbardziej niekwestionowanego królestwa przechodniów, wprawiały młodych poetów w szczególny stan ducha. Pozwalały uchwycić poezję codzienności oraz istotę surrealistycznej wrażliwości: cudowność, czyli poczucie poetyckiej tajemnicy, umożliwiające ucieczkę z podległej logice egzystencji, zrywające z estetycznymi stereotypami, racjonalnymi nawykami i ograniczeniami wrażliwości. Z wędrówek zachwyconego Paryżem „wieśniaka", szukającego na ulicach cudów codzienności, wyłonił się opis narodzin nowoczesnego mitu miasta. Mit ten z mitem futurystów łączy fascynacja tempem i mechanizacją współczesnego życia. Dochodzi do niej niepokój związany z gwałtownością zmian oraz nostalgia za tlącymi się tu i ówdzie pozostałościami XIX wieku. Ożywia ją najważniejsze dla surrealistów pragnienie miłości, przenikające w ich pojęciu wszystko i wszystkich w Paryżu roku 1926.

W odróżnieniu od futurystów nowoczesne życie jawiło się surrealistom jako silnie zabarwione wiktoriańską patyną. Obraz nowoczesności stanowiła dla nich dziwna hybryda, na którą składały się wspominani przez Aragona „stalowi niewolnicy", „elektroskop o złotych listkach", reklamowe afisze, manekiny sklepowe, woskowe popiersia na wystawie fryzjera czy cylindry porównywane z czarnymi znakami zapytania.

Wrażliwy na wszelkie przejawy uczuć „wieśniak" notuje schyłek nienadążających za współczesnością dawnych religii: „W mijanych wsiach widzę puste kaplice i zrujnowane kalwarie. Pochód ludzki odstąpił tych stacji, które wymagały innego kroku niż ten, którym się posuwa. Fałdy na sukniach tych Dziewic zakładały refleksję nie

dającą się pogodzić z zasadą przyspieszenia, jaka panuje dziś nad wędrówką”[5]. Nowi bogowie wyparli starych, człowiek współczesny pada na twarz nie przed krucyfiksem, lecz przed córą swego geniuszu: maszyną. Miejsce przydrożnych kaplic zajęły „wielkie bóstwa czerwone, wielkie bóstwa żółte, wielkie bóstwa zielone”[6], wzniesione przez bezimiennych rzeźbiarzy metalowe potwory, pokryte angielskimi nazwami i nowymi słowami. Pompy benzynowe przypominają bogów Egipcjan i ludożerczych plemion; niebawem na ich widok będzie się robić znak krzyża: „O Texaco Motor Oil, Eco, Shell, wielkie zapisy ludzkiego potencjału, przeżegnamy się niedługo przed waszymi źródłami i najmłodsi z nas przypłacą życiem swoje spojrzenia na nimfy naftowe”[7]. Heroiczne te zmiany dokonują się tuż obok, mity nie wietrzeją w książkach, lecz rodzą się na ulicy z gorączki istnienia.

Potrzeba mitu powstaje z braku, z kryzysu, z pustki wywołanej nowym, które nie zastąpiło jeszcze w pełni starego. Nowi bogowie rodzą się i umierają. Od nowego mitu nie wymaga się, że będzie trwał wiecznie, przelotność jest jego naturą. Kult chwili przelotnej to najważniejsze „odkrycie” Aragona w *Wieśniaku paryskim*: „Nie mogłem dłużej nie zdawać sobie sprawy, że właściwością mojej myśli, właściwością rozwoju mojej myśli jest mechanizm najzupełniej analogiczny do genezy mitycznej i że bez wątpienia wystarczy mi pomyśleć o czymkolwiek, by mój duch ukształtował sobie zaraz bóstwo, choćby najbardziej efemeryczne i najmniej świadome. Wydało mi się, że człowiek pełen jest bogów, jak gdyby gąbka zanurzona w pełnym niebie. Bogowie ci żyją, osiągają apogeum swojej mocy i umierają później, pozostawiając innym bogom swe okadzone ołtarze. Są zasadniczymi czynnikami ogólnego przeobrażania się

wszystkiego. Są koniecznością zmian. Przechodziłem więc w oszołomieniu pomiędzy tysiącem boskich konkretyzacji. Zacząłem pojmować mitologię w ruchu. Zasługiwała z całą pewnością na nazwę mitologii nowoczesnej”[8]. Racjonalistyczne myślenie nie sprostałoby opisaniu współczesności. W swej *Przemowie* Duch Imaginacji posługuje się przykładem wziętym z nowoczesnego życia. Duch i telefon współistnieją w Aragońskiej mitologii na równych prawach: „Zdążając od jednego złudzenia do drugiego, bezustannie zdajecie się na łaskę iluzji Realności. A przecież to ja ofiarowałem wam wszystko: błękit nieba, piramidy, samochody. […] Wszystko powstaje z imaginacji i wszystko się w niej objawia. Wydaje się, że telefon jest u ż y t e c z n y; nie wierzcie w to, spójrzcie raczej na człowieka, który wstrząsa się konwulsyjnie przy słuchawce wołając: halo!”[9]. Niezrozumieniu współczesnych mitów i nowych miejsc świętych winna jest – wierzy Aragon – niechęć do myślenia symbolicznego. Dlatego „wieśniak” podejmuje trud przywrócenia do łask „poczucia mitycznego”. Pierwsze strony książki, noszące znamienny tytuł *Wstęp do nowoczesnej mitologii*, to pochwała niedoskonałości oraz wyznanie, że istnieją związki między twórczym „rozregulowaniem zmysłów” a narodzinami nowych bogów: „Każdemu błędowi zmysłów odpowiadają osobliwe kwiaty rozumu. Cudowne ogrody absurdalnych przeświadczeń, przeczuć, obsesji i majaczeń. Przybierają tu swą postać nieznani i zmienni bogowie. […] Nowe mity rodzą się z każdym naszym krokiem”[10].

Współczesny mit bezustannie odsyła do chwili bieżącej: „Codziennie ulega przemianie nowoczesne poczucie egzystencji. Cała mitologia zawiązuje się i rozwiązuje. […] Czy długo jeszcze towarzyszyć mi będzie to poczucie codziennego cudu?”[11]. Ze względu na efeme-

ryczną naturę współczesnego mitu, nie każdemu dane jest go uchwycić: „Ludzie żyją z zamkniętymi oczami wśród magicznych przepaści. Niewinnie dotykają czarnych symboli, ich nieświadome wargi bezwiednie powtarzają straszliwe zaklęcia, te formuły podobne do rewolweru”[12]. Poczucie mityczne objawia się najwrażliwszym: poetom, szaleńcom, jasnowidzom kultywującym w sobie „rozregulowanie zmysłów”. Rodzi się ono na granicy świadomości i podświadomości. Lektura *Wieśniaka* ma je rozbudzić w każdym czytelniku, otwierając mu oczy na współczesność, czyli niedostrzegany przezeń banalny, i w swej banalności cudowny, świat. Poczucie mityczne nie tylko pomoże pojąć istotę współczesności, ale i doprowadzi do samopoznania.

Gdzieniegdzie pobrzmiewają na kartach *Wieśniaka* echa *Metropolis* Fritza Langa, jak choćby w opisie dzikich zwierząt współczesnych: mechanicznej suszarki z wężową szyją i gotowych do napaści narzędzi – „stalowych niewolników, którzy zbuntują się pewnego dnia”[13]. Poczucie mityczne zawiera w sobie również inne doznanie: poczucie natury. „Tak więc p o c z u c i e n a t u r y jest tylko inną nazwą sensu mitycznego”[14]. W ostatnim rozdziale, *Poczucie natury w Buttes-Chaumont*, Aragon wraca do tematu religii i mitów, przypominając, że niegdyś religie miał za wyraz kryzysu osobowości, a mity – za urojenia. Był przekonany, że wiara i mity straciły rację bytu w nowoczesnym, ogarniętym nowymi obsesjami świecie. „Nie rozpoznawałem bogów na ulicy […]. Nie rozumiałem, że mit jest przede wszystkim rzeczywistością i potrzebą umysłu, że jest drogą świadomości, jej latającym dywanem. […] Oświeciła mnie wreszcie myśl, że ogarnięty jestem szaleństwem nowoczesności”[15].

Wieśniak stanowi apoteozę przypadku i konkretu, wyzwanie rzucone logice, która nie pozwala dostrzegać nowych bogów i nowych miejsc świętych – wylęgarni nowych mitów. Jest hołdem złożonym codziennej rzeczywistości i „poczuciu mitycznemu", misternie przeprowadzonym dowodem na to, że cudowność objawia się na fryzjerskiej wystawie, a mit powstaje na naszych oczach. Odrzucenie dawnych bogów nie oznacza, że świat jest pozbawiony *sacrum*: „Duch kultów, rozpraszając się w prochu, opuścił miejsca święte. Są jednak inne miejsca, które rozkwitają wśród ludzi, inne miejsca, gdzie ludzie zajmują się bez reszty swoim tajemniczym życiem […] samo życie objawia tutaj tę boskość poetycką, obok której tysiące ludzi przechodzą nic nie widząc i która nagle staje się widoczna i dręcząca dla wszystkich, którzy ją kiedyś odczuli. Metafizyko miejsc, to ty piastujesz dzieci, to ty zaludniasz ich senne marzenia"[16]. Takimi magicznymi miejscami są łaźnie, „świątynie podejrzanego kultu"[17] o aurze burdelu i przybytku magii, oraz relikty minionej epoki, wypełnione „nowoczesnym światłem niezwykłości" kryte pasaże, ludzkie akwaria „których pierwotne życie już zamarło, ale które nadal godne są obejrzenia jako paserskie skrytki, gdzie przechowano wiele współczesnych mitów, bo dzisiaj dopiero, gdy zagrażają im oskardy, stały się one prawdziwymi świątyniami kultu chwili przelotnej, widmowym krajobrazem rozkoszy i wyklętych zawodów, niepojęte dla wczorajszych dni i dla jutra, które nigdy ich nie pozna"[18]. Jak Walter Benjamin Aragon widzi w pasażach miejsca szczególne, inkubatory współczesnej mitologii. W Paryżu „wieśniaka" unosi się Benjaminowska aura i nie ma drugiej książki, która oddałaby ją równie przekonująco.

Czerpiąc inspirację z ulicznych afiszów, gazetowych ogłoszeń i powieści w odcinkach, surrealiści w kulturze popularnej odnajdywali owe *je ne sais quoi*, którego nie widzieli w oficjalnej sztuce. Znaki nowej kultury masowej – reklamy, szyldy, neony, melodramaty i seriale kryminalne – były dla nich wylęgarnią nowej wrażliwości i „talizmanami rzeczywistości surrealnej”[19]. Fascynowali się *Fantomasem* – trzydziestodwutomową powieścią Pierre’a Souvestre’a i Marcela Allaina oraz pięcioodcinkową adaptacją Louisa Feuillade’a z lat 1913–1914. Jego film sprawiał tak niezwykłe wrażenie, bo przygody odzianego w czarny kombinezon, obdarzonego niepospolitą wyobraźnią demona zła rozgrywały się w nowoczesnym mieście w niezmienionej scenerii. W tajemniczym, poetyckim i świetnie znanym Paryżu co krok czyhał wytresowany wąż dusiciel, z kosza na bieliznę wyskakiwał bandyta, krew lała się ze ścian, a w szafach leżały odcięte głowy. Geniusz zbrodni działał tak sprawnie dzięki wynalazkom epoki: szybki ekspres pozwalał mu popełnić morderstwo i niedługo potem znaleźć się w miejscu oddalonym o setki kilometrów, winda luksusowego hotelu umożliwiała łatwą ucieczkę po kradzieży, zamieszczony w wielkonakładowej gazecie reportaż z katastrofy, w której sfingował własną śmierć, nadawał tragicznemu wydarzeniu pożądany przezeń rozgłos. Wprowadzenie do nieprawdopodobnej akcji nowoczesnych epizodów , przemieszanie fantazji z codziennością, reliktów *belle époque* z realiami XX wieku, zanurzały powieść i film we współczesną mitologię.

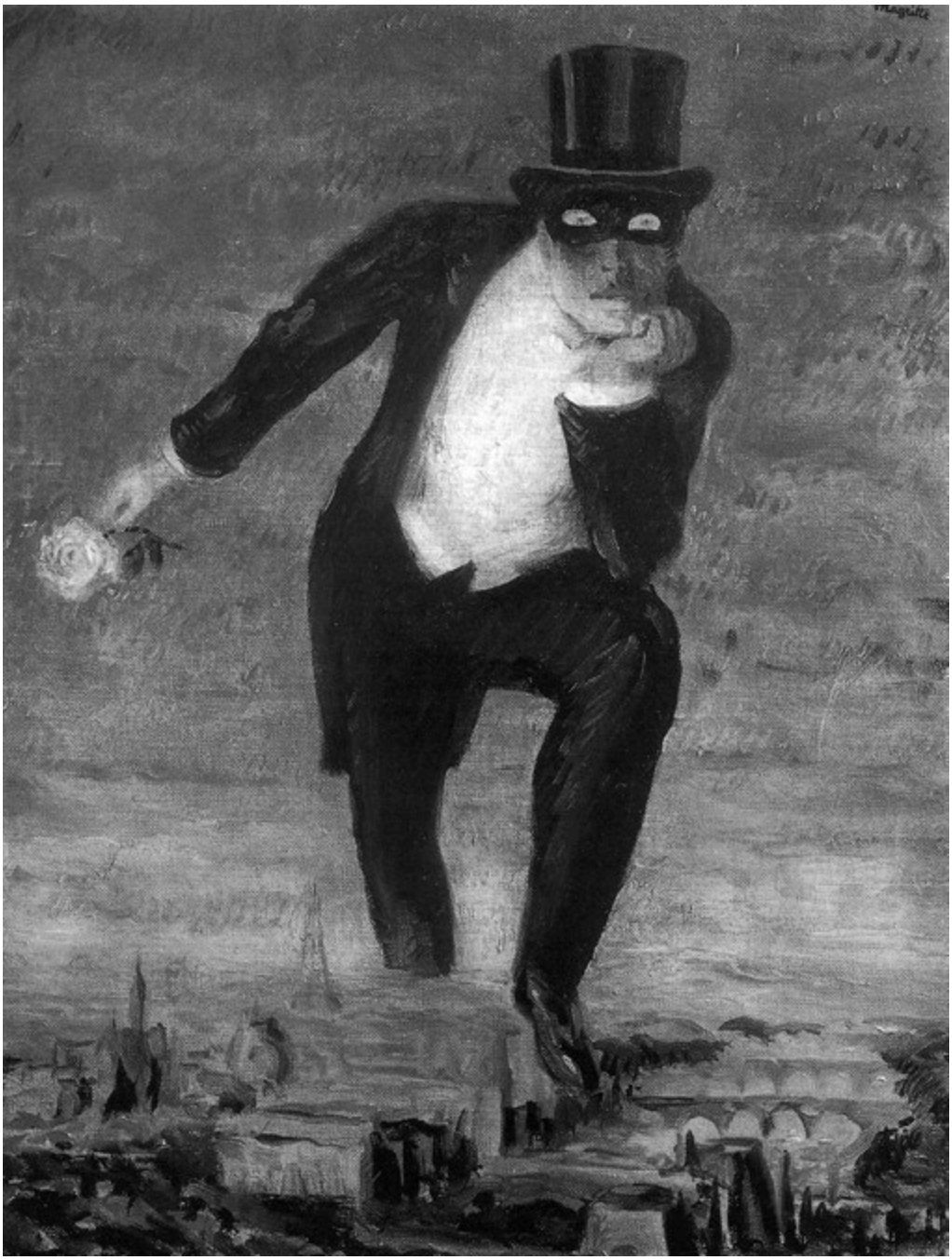
Zwierciadłem owej mitologii są dzieje ikonografii *Fantomasa*. Inspiracją dla okładki pierwszego tomu powieści była reklama pigułek Pink, przedstawiająca górującego nad Paryżem zadumanego dżentelmena w cylindrze i czarnej maseczce, rozrzucającego różowe pastyl-

ki. Na okładce *Fantomasa* garść pigułek zastąpił sztylet, który – zgodnie ze złagodzoną w porównaniu z charakterem książki poetyką adaptacji Feuillade'a – zniknął później na plakacie filmowym, zostawiając absurdalnie pustą rękę. Na wzorowanym na nim obrazie Magritte'a z 1943 roku, *Powrót płomienia*, miejsce dawnego sztyletu zajęła z kolei czerwona róża.

83. Ulica w dzielnicy Marais, fot. Louis Caillaud, 1931

Afisze na murach współtworzą współczesną mitologię i w surrealistycznej literaturze. W *Ostatnich nocach paryskich* Philippe'a Soupaulta wyznaczają trop tajemniczym wędrówkom bohaterów. W poemacie prozą Roberta Desnosa *La liberté ou l'amour!* (Wolność albo miłość!) miejską wyobraźnią włada poezja i bluźnierstwo. Szyldy żyją, postacie z afiszów uczestniczą w akcji, napisy podążają w procesjach. Pojęcie *sacrum* nabiera nowego wymiaru: używający farby Ripolin malarze niosą „bóstwu przyszłości" pomalowane nią grzejniki; korsarz Szloch wypełnia misję jednego z Trzech Króli; reklama mydła Dzidziuś Cadum – to bóg objawiony pod postacią piany mydlanej. Właśnie ta reklama najmocniej działała na surrealistyczną wyobraźnię. Była wszechobecna w Paryżu lat dwudziestych, a wiktoriański smaczek naiwnego obrazka roześmianej, pucułowatej dziecięcej buzi nadawał jej nostalgicznego wyrazu. Surrealiści odnajdywali w niej estetykę zbliżoną do tak przez nich cenionych pocztówek z początku wieku: kiczowatą i pogodną, absurdalnie przeniesioną w wielkiej skali na domy i mury. (Do dziś migdałowe mydełko Cadum jest pakowane w różowy papierek z tym samym wizerunkiem). W książce Desnosa *Wolność albo miłość!* Dzidziuś Cadum jest świadkiem wydarzeń przekształcających miasto: „Plakaty z Dzidziusiem Cadum przyzywały wysłanników burzy i pod ich strażą kuliło się miasto całe"[20]. To on wyznacza narodziny nowoczesności, początek nowego mitu: „Ze szczytu budynku Dzidziuś Cadum, wspaniale oświetlony, ogłasza nadejście nowych czasów. […] Dzidziuś Cadum zostaje sam, uważny świadek zdarzeń, które – miejmy nadzieję – wydarzą się na ulicy"[21]. Bywa nie tylko widzem, lecz i współwinnym zbrodni: „Dzidziuś Cadum przeciągle zakasłał nad dachem domu po przeciwległej stronie i w tejże chwili cztery cienie

podbiegły do leżącego na chodniku nagiego trupa kobiety, po czym, zarzuciwszy go sobie na plecy, znikły w mroku”[22]. Do najdramatyczniejszych epizodów należy scena pojedynku Dzidziusia Cadum z Grubaskiem Michelin (reklamą opon, do dziś istniejącą w niezmienionej formie). Stawka walki: rola Mesjasza czasów współczesnych. Jej przebieg: mydlana ulewa w Paryżu, ubierająca miasto w bajkowy strój, szaleństwo zanurzonych w pianie paryżan, śmiertelne poślizgnięcie się Grubaska Michelin na namydlonym chodniku i w agonii wydanie przezeń na świat armii opon, porażka Dzidziusia Cadum w starciu ze zmieniającymi wciąż kształty oponami. Dzidziuś Cadum ma trzydzieści trzy lata. „Broda nadawałaby jego obliczu ponurego wyrazu, gdyby ust nie rozświetlał dziecięcy uśmiech”[23]. Wcieliwszy się w Chrystusa, Dzidziuś Cadum – w takt zmieszanego z warkotem aut płaczu dziewic i apostołów – ponosi męczeńską śmierć na krzyżu, udekorowanym trójkolorowymi sztandarami.



84. René Magritte, *Powrót płomienia*, 1943

85. Reklama mydełka Cadum

Billboard z Dzidziusiem Cadum pojawia się też w scenie pościgu za karawanem w *Antrakcie* René Claira z 1924 roku. Jest tam – obok ścigających się aut, statków i samolotów – symbolem lat dwudziestych i nowoczesnego życia. W *Złotym wieku* Buñuela (1930) zbliżenia na reklamy służą wywołaniu seksualnych skojarzeń. Na początku filmu afisz przedstawiający kobiecą dłoń sięgającą po puszek do pudru marki Leda podnieca głównego bohatera, pożądającego ukochanej, z którą go właśnie rozdzielono. Patrząc na afisz, Modot wyobraża sobie palec Lyi Lys; jego ruchy przywodzą na myśl onanizm. Sugestię zwiększa dokonująca się po chwili przemiana puszku w kłaczek falujących włosków. Obnośna reklama nylonowych pończoch firmy Anitta jeszcze bardziej zwiększa niepokój. Z ulicznych szyldów wywodzi się żyjąca własnym życiem, oddzielona od ciała ręka, występująca w *Nadji* Bretona oraz w niezrealizowanych scenariuszach filmowych Philippe'a Soupaulta *Le cœur volé* (Skradzione serce) i Roberta Desnosa *La part des lionnes* (Lwia część). W tym ostatnim wśród symboli surrealistycznego Paryża przewija się też świetlna reklama citroena. Nadję fascynuje wielka

reklama żarówek firmy Mazda, której fotografia, jak inne zamieszczone w książce, wprowadza w nastrój codziennej tajemnicy, cudowności, krótko mówiąc – współczesnego mitu miasta.
W innym niezrealizowanym scenariuszu Desnosa z 1930 roku, *Les Mystères du Métropolitain* (Tajemnice metra), podczas rewolty na stacji ożywają postacie z pokrywających mury reklam: robotnik malujący farbą Ripolin, Dzidziuś Cadum, Holenderka reklamująca kakao, gęsi zachwalające pasztet z własnych wątróbek, a także Pierrot, salamandra, biały lew i czarny niedźwiedź. Rozbijają się butelki wody Javel, sypią na ziemię litery z reklamy Dubonnet (widocznej na słynnym zdjęciu Kertésza, a w książce *Wolność albo miłość!* sławionej za moc odstraszania duchów z tunelu metra). Świat wymyślony przez ludzi handlu okazuje się nie mniej realny niż paryżanie wsiadający rano do metra. Nawet w tak fantasmagorycznej scenie to nie duchy zakłócają bieg normalnych zdarzeń, lecz symbole nowoczesnego miasta. Poezja leży na ulicy, w podziemnym tunelu tkwi potencjał przeniesienia zagonionych mieszczan w inne światy. Na początku lat trzydziestych mit współczesności opanował surrealistyczną wyobraźnię całkowicie.

W poheroicznym okresie ruchu obok magii współczesnego miasta drugim źródłem surrealistycznej mitologii stał się okultyzm. W latach dwudziestych świeżo odkrytym czarom paryskiej ulicy ulegli niemal wszyscy uważający się za surrealistów poeci. Kilkanaście lat później wyznawcą nowej mitologii był głównie Breton. Postrzegając świat jako „kryptogram domagający się rozszyfrowania”[24], przekonany o analogiach istniejących między światem ożywionym a nieożywionym, o konieczności nasłuchiwania tajemnych znaków oraz szukania związków między mitami a ludzkimi zachowaniami,

Breton całe życie usiłował interpretować rzeczywistość. W tym celu odwoływał się do przesądów (broniąc ich już w pierwszym *Manifeście*) i do okultyzmu (wzywając do jego studiowania w *Drugim*). Interesował się astrologią, czytał gnostyków, badał wpływ Urana na surrealizm i Baudelaire'a. W *Lettre aux voyantes* (Liście do jasnowidzących)[25] z 1925 roku porównywał wróżki, „jedyne strażniczki tajemnicy", do poetów. Spełnienie się wróżby miał za kwestię drugorzędną, misję wróżbitów widząc w otwarciu wrót wyobraźni, za którymi fakty mieszają się z wydarzeniami potencjalnymi. Sam chadzał do wspomnianej w *Nadji* jasnowidzącej Madame Sacco. Był mistrzem horoskopów (w horoskopie ułożonym w 1930 roku dla Buñuela wyczytał mu – błędnie – śmierć na oceanie lub wskutek zażycia niewłaściwego lekarstwa). W fascynacjach tych nie pozostawał odosobniony: Madame Sacco odwiedzał również Max Ernst, a w powieści René Crevela *Êtes-vous fou?* (Czyś pan oszalał?) wróżka Madame de Rosalba, zwana „wyrocznią des Batignolles", odegrała istotną rolę.

Na wróżeniu z kart okultystyczne tęsknoty autora *Nadji* się nie kończyły. Od 1939 roku nosząc się z myślą napisania *Trzeciego manifestu*, trzy lata później, w pierwszym numerze założonego przez siebie nowojorskiego pisma „VVV", opublikował *Prolegomena do Trzeciego manifestu surrealizmu albo nie*. Hipotetyczny tytuł pozwalał nie całkiem dogmatycznie interpretować ich treść. Stwierdzał tam, że wojna rozbudziła zainteresowania filozofią średniowieczną oraz wiedzą wyklętą, i przyznawał się do okultystycznych upodobań. Wypominał niszczycielską rolę skostniałych mitów (religii, mitu nadczłowieka), które ograniczały wolność i twórczą swobodę, przyczyniając się do upadku skompromitowanej wielkimi wojnami cywi-

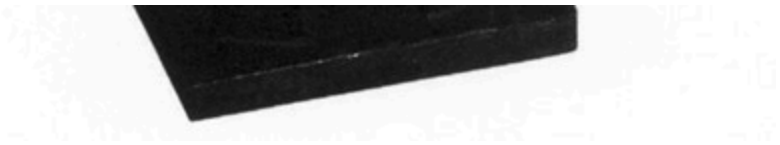
lizacji europejskiej. Krytykował środowiska intelektualne i „abstrakcje zwane systemami", wzywał do zwalczania szkodliwych mitów oraz do szukania mitu nowego, na którym oparłoby się społeczeństwo wyzwolone zarówno od kapitalizmu, jak i marksizmu. „[…] co sądzić o postulacie «nie ma społeczeństwa bez mitu społecznego»; w jakiej mierze możemy wybierać albo przyjmować i n a r z u c a ć mit jakiś w związku z takim społeczeństwem, jakie uważamy za pożądane?"[26] – pytał. Mitem tym, zrywającym z hegemonią człowieka traktowanego jako król stworzenia, mieli być tak zwani Wielcy Przezroczyści, czyli otaczające nas istoty nieuchwytne, których zachowanie może okazać się dla nas równie niepojęte, jak nasze jest dla wieloryba. Zbliżyć się do Wielkich Przezroczystych można przez badanie zjawisk naturalnych (na przykład cyklonów) i społecznych (na przykład wojen), wobec których czujemy się bezsilni. Taki postulat zakładał wyostrzenie wrażliwości na bodźce zewnętrzne oraz otwarcie się na mikro- i makrokosmos. Dzięki tej postawie rozwijać się miała poetycka wrażliwość i zdolność rozumowania przez analogię. Celem ostatecznym miało być przywrócenie dawno utraconej harmonii między światem ludzkim a zwierzęcym. *Prolegomena* zamykało retoryczne pytanie: „Czyżby nowy mit? Czy należy przekonać te istoty, że są dziełem mirażu, czy też dać im sposobność, aby się ujawniły?"[27].

W połowie lat czterdziestych ustanowienie „nowego mitu" zdawało się tym pilniejsze, że najnowsza historia dowiodła klęski racjonalizmu, a ciężaru teraźniejszości nie wytrzymywały dawne mity, z religiami na czele. Wywodząc się z towarzyszącej surrealizmowi od początku fascynacji wierzeniami kultur pierwotnych, „nowy mit" służyć miał nie tyle ucieczce od rzeczywistości, ile pozytywnej w nią

ingerencji i próbie wyjaśnienia tajemnicy istnienia. W tworzeniu owego mitu nadrzędną rolę miała odegrać sztuka, szczególnie sztuka surrealistów, czerpiąca z przesiąkniętej mitami i archetypami podświadomości. Wierząc w kulturotwórczą funkcję mitów, Breton nawoływał do rozszyfrowywania symbolicznych znaczeń w sztuce współczesnej i dawnej oraz do składania z nich mitu zbiorowego, mającego kształtować dzieje ludzkości. Świadom jednak dokonywanych przez epigonów ruchu artystycznych nadużyć, ubolewał nad wszechobecnym „surrealistycznym konformizmem" i chwalił tych, którzy – każdy w inny sposób – narzucili publiczności własny mit: Pierre'a Mabille'a, Ernsta, Péreta, André Massona i Leonorę Carrington, czerpiącą z mitologii celtyckiej i południowoamerykańskiej. Ich mity to już jednak osobna kwestia. Odrębny temat stanowi też utworzony w 1938 roku przez Bataille'a, Michela Leirisa i Rogera Caillois Collège de Sociologie, mający badać funkcjonowanie mitów w zamkniętych społecznościach.

Z filozofii *Prolegomen do Trzeciego manifestu* wyrosła ostatnia wielka wystawa surrealizmu, zorganizowana przez Bretona w 1947 roku w paryskiej galerii Maeght, poświęcona *sacrum*, okultyzmowi oraz poszukiwaniom „nowego mitu". Jej układ odzwierciedlał kolejne stadia inicjacji – wtajemniczeń w istotę surrealizmu. Dwadzieścia jeden czerwonych stopni, imitujących grzbiety okultystycznych ksiąg, wiodło do białej groty, Sali Przesądów. Za nią znajdowało się najważniejsze pomieszczenie z dwunastoma ołtarzami, wzniesionymi na cześć zainspirowanych kultami pogańskimi nowych mitów: zwierząt, przedmiotów i postaci literackich. Był wśród nich między innymi ołtarz Jeanne Sabrenas (postaci z *Dragonki* Jarry'ego), Wielkich Przezroczystych (dwumetrowy brązowy posąg autorstwa Jacqu-

es'a Hérolda, nawiązujący do zainteresowań Bretona strukturą kryształu), Kreta wodnego z Ameryki Północnej, przedstawionego w otoczeniu klasyków literatury, Czupryny Falmera z *Pieśni Maldorora*, Stróża ciężkości (elementu „nieobecnego" w *Wielkiej szybie* Duchampa) i wzniesiony przez Bretona ołtarz Leonii Aubois d'Ashby, tajemniczej osoby wspomnianej przez Rimbauda w poemacie prozą *Dévotion* (Oddanie). Ustawienie ołtarzy nawiązywało do znaków Zodiaku oraz dwunastogodzinnego systemu, opisanego przez proroka, mistyka i cudotwórcę z I wieku naszej ery, Apoloniusza z Tiany. Wystawa była ukoronowaniem okultystycznych poszukiwań Bretona, hołdem dla „nowego mitu" i zamknięciem ostatniego twórczego etapu surrealizmu. Tylko zaproszony do udziału w niej Bataille wysunął tezę o braku jakiegokolwiek mitu w powojennym świecie; braku, który sam jednak jest mitem i który paradoksalnie gwarantuje ciągłość mitów.



86. Jacques Hérold, *Wielki Przezroczysty*, 1947

Mity surrealistów: nowoczesny mit miasta i mit Wielkich Przezroczystych, niewiele mają ze sobą wspólnego. Dzieli je zaledwie kilkanaście lat, ale był to w dziejach ruchu okres najbardziej brzemienny w zmiany, zwątpienia, żale, kryzysy przyjaźni, ceremonialne wykluczenia z grupy i rozstania dawnych spiskowców wyobraźni, uciekających przed okupacją do obu Ameryk. Oba mity odegrały rolę papierków lakmusowych, pokazujących istotę swych czasów: heroicznego początku i zgorzkniałego końca. Cudowność, która w międzywojniu zdawała się być na wyciągnięcie ręki – wyzierając z paryskiego zaułka, z miejskiej łaźni, z ekranu podrzędnego kina – po drugiej wojnie skryła się w kryształowe kule, księgi wiedzy tajemnej, alchemiczne diagramy. Nie odczuwali jej już włóczący się po mieście poeci, bo była zamknięta w głowie niezłomnego „surrealistycznego papieża".

I pierwszy mit jednak, i drugi wyrósł z naczelnego hasła szalonych rewolucjonistów ducha. Hasło to, *Changer la vie*, znaczyło: opierać się rutynie i szukać cudów tam, gdzie inni ich nie widzą. W *Wieśniaku paryskim* Aragon ostrzegał przed ignorowaniem przejawów cudowności: „Jest od czego zadrżeć, gdy widzi się mieszczańską rodzinę, która pije swoją poranną kawę z mlekiem nie dostrzegając niepoznawalnego, co prześwituje z czerwonych i białych kwadratów obrusa"[28]. Kilkanaście lat później Breton był od dawna skłócony z niegdysiejszym towarzyszem boju. W 1942 roku – mierząc w dulszczyznę powołaniem do życia mitu potężniejszych od strasznych

mieszczan Wielkich Przezroczystych – nadal jednak z pewnością podpisałby się pod zawartym w *Wieśniaku* manifestem buntu wobec tego wszystkiego, co większość uznaje za oczywiste.

Relacje szaleństwa

Gdyby ktoś jej powiedział, że musi oszaleć, by mieć takie halucynacje, szczególnie taką, jak ta ostatnia, zgodziłaby się bez wahania[1].

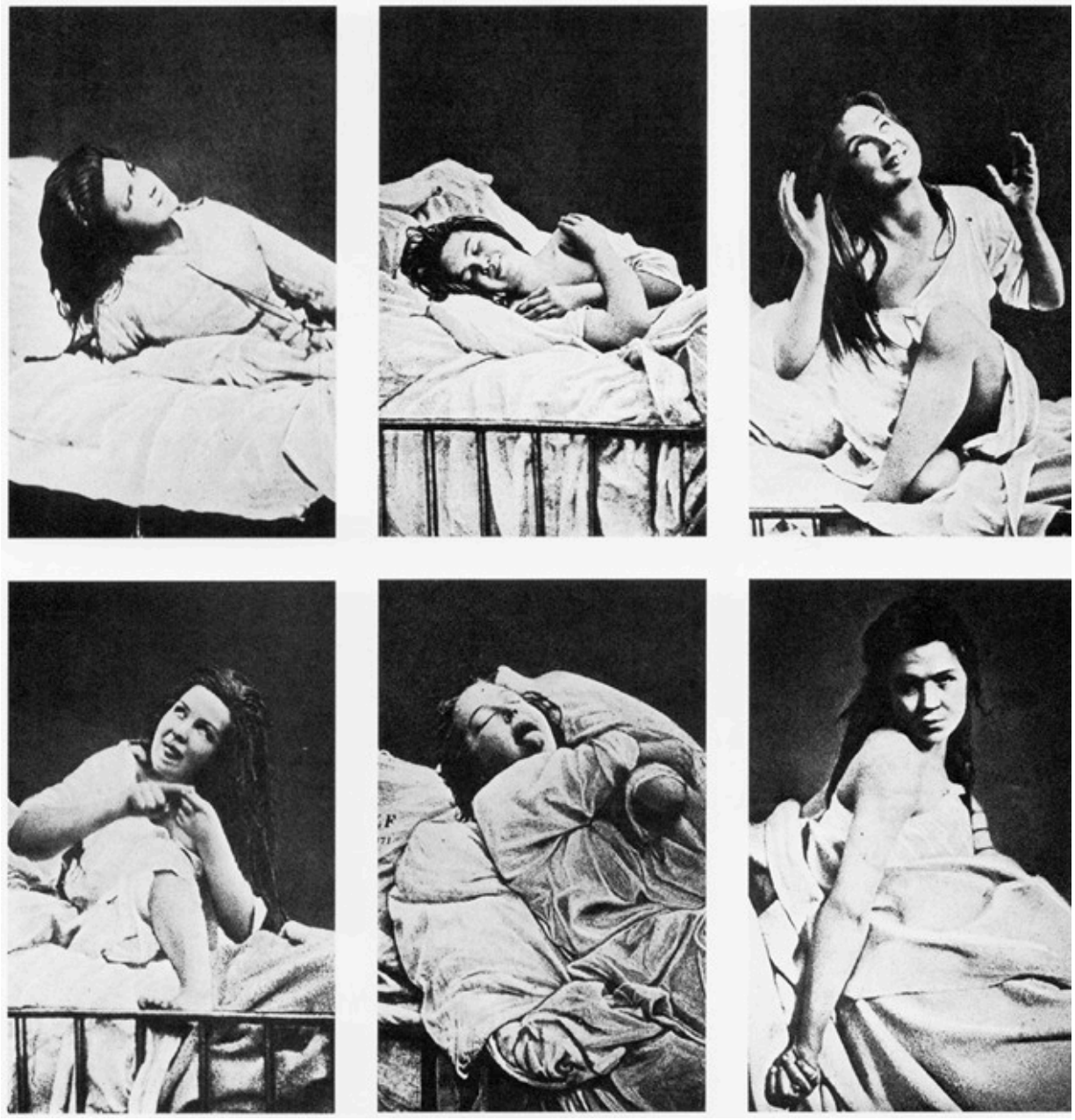
„Wyglądałaś na szaloną, gdy tak biegłaś do nas na lotnisku".
Po raz pierwszy ktoś wypowiedział przy niej to słowo. Przyjęła je jako coś naturalnego. Spodobało się jej: szalona[2].

W opublikowanym w piśmie „La Révolution surréaliste" artykule *Le cinquantenaire de l'hystérie (1878–1928)* (Pięćdziesięciolecie histerii)[3] Aragon z Bretonem wyłożyli swój pogląd na choroby psychiczne. Tekst ten, napisany pół wieku po ogłoszeniu przez doktora Charcota pierwszego w historii medycyny naukowego – jak na owe czasy – opisu choroby psychicznej zwanej histerią, jest hołdem złożonym paryskiemu psychiatrze i apelem o zmianę sposobu traktowania chorych. Charcot, wyznawca hipnozy jako rewolucyjnego środka w lekarskiej praktyce, stał się dla surrealistów idolem, łączącym naukowy cel z fascynacją mrocznym światem wyzwolonej spod władzy rozumu podświadomości[4]. Eksperymenty Charcota inspirowały współczesnych mu artystów, malujących sceny przywodzące na myśl procesy czarownic w Salem[5]. Młode, piękne, półnagie, długowłose pacjentki, wijące się w spazmach szaleństwa, obudzonego nie przez szatana, lecz przez zmysły, działały na późnodziewiętnastowieczną wyobraźnię z wielką siłą. Histeryczki Charcota łączyły w sobie wszystko to, o czym śniło findesieclowe męskie *ego*: nieposkromioną zmysłowość, złożoną w ofierze na ołtarzu nauki uosabianej przez uczonych mężów w kitlach, tajemniczość czarownicy i naiwność *femme-enfant*, która dzięki chorobie nigdy nie osiągnie racjonalnego dystansu do świata emocji, właściwego kobie-

cie dojrzałej. Te same powaby pół wieku później odkryją w „wariatkach" surrealiści, dowodząc w ten sposób raz jeszcze, jak wiele łączyło ich z wiktoriańskimi poprzednikami. Zrodzone u schyłku XIX wieku zainteresowanie lunatyzmem, hipnozą, histerią, stanami pośrednimi oraz rozdwojeniem osobowości było surrealistom bliższe od osiągnięć ich racjonalistycznych czasów.

„Niczego tak nie kochamy jak młodych histeryczek – czytamy w *Pięćdziesięcioleciu histerii*. – Doskonałą ich przedstawicielkę poznaliśmy, obserwując rozkoszną X. L. (Augustine), która trafiła do szpitala Salpêtrière pod nadzór doktora Charcota 21 października 1875 roku w wieku lat piętnastu i pół"[6]. Tekstowi towarzyszą zdjęcia z *Ikonografii Salpêtrière*[7] (fragmenty plansz *Szyderstwo* i *Ekstaza*), pokazujące Augustine, sfotografowaną w 1878 roku w różnych stadiach „opętania". Opadająca z ramion nocna koszula, długie włosy w nieładzie, szalone spojrzenie, potworne grymasy, prowokujące pozy przybierane na szpitalnym łóżku – erotyzm tych „naukowych" studiów pobudzał wyobraźnię i rozpalał zmysły[8]. Kto wie, czy zetknięcie z *Ikonografią Salpêtrière* nie wpłynęło na powstanie tak ważnej dla historii surrealizmu teorii jedynego prawdziwego piękna – piękna konwulsyjnego, wyłożonej przez Bretona w ostatnim zdaniu *Nadji* i w zakończeniu pierwszego rozdziału *Miłości szalonej*: „Piękno konwulsyjne będzie zamaskowanym erotyzmem, znieruchomiałą eksplozyjnością, magią okolicznościową albo nie będzie go wcale"[9]. Może dramatyczne pozy Augustine inspirowały René Crevela i Roberta Desnosa – główne surrealistyczne media, wpadające w trans na słynnej kanapce w mieszkaniu Bretona przy ulicy Fontaine'a.

Autorzy *Pięćdziesięciolecia histerii* nie ograniczyli się do Paryża. Jak Buñuel szukali przejawów histerii w katolickim rytuale, przypominając przypadki choroby mniszek z Loudun i biczowniczek od Matki Boskiej Bolesnej.



87. Fotografie Paula Régnarda z *Ikonografii Salpêtrière* (1878) przedrukowane w piśmie „La Révolution surréaliste” 1928, nr 11

947 Le Docteur Charcot, aidé du Docteur Une leçon Clinique à la Salpetrière. X. Phot.

88. Pierre-André Brouillet, *Wykład doktora Charcota na temat histerii w szpitalu Salpêtrière* (fragment), 1887

Podobnie jak w innych dziedzinach, tak i w spojrzeniu na choroby psychiczne surrealiści przełamywali tabu. Odrzucając medyczną definicję choroby jako zjawiska patologicznego, dostrzegli w niej mniej lub bardziej nieodwracalny stan umysłowy, charakteryzujący się obaleniem wszelkich związków między dotkniętą nią osobą a światem moralnym, od którego osoba ta „się wyzwoliła”[10].
Surrealistyczne kolekcje dzieł mediów, szaleńców i artystów nieprofesjonalnych przyczyniły się do zasadniczej zmiany rozumienia, czym jest sztuka. Widząc w histerii największe odkrycie poetyckie końca XIX wieku, surrealiści traktowali ów stan – „oparty na potrzebie dwustronnego oczarowania”[11] – jako najwyższy środek ekspresji. Chwalili odrzucenie tyranii rozumu w imię zwycięstwa wyobraźni. Podkreślali podobieństwa między szaleństwem a postawą surrealistyczną: „[wariaci] są ofiarami własnej wyobraźni […]. I rzeczywiście halucynacje, iluzje i tak dalej – bywają niemałym źródłem rozkoszy”[12]. Na bliskie związki między snem a zachowaniem szaleńców Breton zwrócił uwagę w *Naczyniach połączonych*. W *Drugim manifeście* określił cel surrealizmu jako znalezienie takiego miejsca w umyśle, które pozwoli równorzędnie traktować rzeczywistość i urojenia[13]. Za stan błogosławiony szaleństwo uważał Dalí. W *Wieśniaku paryskim* Aragon definiował szaleństwo jako „jedną z realności, jeden z rozsądków”[14], surrealizm zaś nazywał dzieckiem szaleństwa. Tylko Georges Bataille zastanawiał się, czy dar, jaki szaleniec ofiarowuje ludzkości w postaci swego szaleństwa, może być przyjęty bez wypłacenia procentu[15].

Zdecydowanej obrony chorych psychicznie surrealiści podjęli się w *Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous* (Liście do dyrektorów zakładów dla obłąkanych), opublikowanym w „La Révolution surréaliste" w 1925 roku. Krytykowali tam prawo do osądzania umysłów, bronili wielorakich wizji rzeczywistości oraz postulowali uwolnienie „galerników wrażliwości", ciemiężonych przez tyranię społeczeństwa. „Szaleńcy są w całym tego słowa znaczeniu ofiarami tyranii społeczeństw […] uznajemy ich widzenie rzeczywistości za całkowicie prawowite"[16]. Kilka lat później krytykę zakładów dla psychicznie chorych podjął Breton w *Nadji*: „Czyż jest coś bardziej obrzydliwego niż te instytucje, jak to się mówi, ochrony społecznej, które z powodu jakiegoś grzeszku, pierwszego lepszego uchybienia zdrowemu rozsądkowi czy też przyzwoitości, wtrącają podmiot ludzki między inne podmioty, samą swoją obecnością zgubnie nań oddziaływujące, i nade wszystko pozbawiają go systematycznych kontaktów z ludźmi […]?"[17] „Brak wyraźnej granicy między n i e s z a l e ń s t w e m a szaleństwem sprawia, że nie mogę w sposób odrębny wartościować odczuć i myśli należących do tej czy tamtej kategorii"[18]. Ku radości autora *Nadja* stała się zresztą ulubioną lekturą pacjentów szpitali psychiatrycznych. Jeden z porywczych chorych wręczył podobno swemu doktorowi egzemplarz książki z podkreślonym fragmentem, w którym Breton wyznawał, że znalazłszy się w zakładzie, nie szczędziłby lekarzom fizycznej przemocy[19].

Zainteresowanie surrealistów obłędem i niechęć do większości psychiatrów miały korzenie w medycznym wykształceniu Bretona[20] oraz w jego praktyce lekarskiej, gdy – pracując podczas pierwszej wojny w szpitalu dla wycofanych z frontu psychicznie chorych

żołnierzy – usiłował stosować wobec nich freudowskie techniki pobudzania strumienia automatycznych skojarzeń. W roku 1917 został przeniesiony do szpitala Salpêtrière, gdzie wcześniej praktykował Charcot. Bezpośredni kontakt Bretona z chorymi psychicznie spowodował zapewne, że był bardziej wstrzemięźliwy od Eluarda czy Dalego w romantycznym opiewaniu szaleństwa.

Stosunek surrealistów do chorób psychicznych był pełen sprzeczności. Z jednej strony jako pierwsi przywracali chorym godność, uważając ich za osoby wrażliwsze, bo wyzwolone z gorsetu konwencji. Z drugiej – traktowali „wariatów" utylitarnie, szukając w nich inspiracji, próbując dzięki nim wniknąć we własną podświadomość, zerwać kontakt z rzeczywistością pełniej niż w trakcie hipnotycznych seansów. O tym, że zazdrościli chorym niczym nieskrępowanej wolności twórczej, świadczy próba werbalnej symulacji deliriów, którą w 1930 roku podjęli Breton z Eluardem i której wynikiem jest książka *Immaculée Conception* (Niepokalane poczęcie)[21]. Uczyniwszy krok naprzód w dziejach represyjnego traktowania psychicznie chorych, chwilę potem surrealiści się cofali, ograniczając swoje zainteresowanie głównie do kwestii estetycznych.

Nie przypadkiem „wariatki" interesowały surrealistów bardziej niż „wariaci". Erotyczny podtekst emanuje z tej fascynacji z równą siłą, jak z dziewiętnastowiecznych wizerunków pacjentek Charcota. W *Drugim manifeście* Breton nie owija rzeczy w bawełnę: „Chwała, mówiliśmy, Aragon i ja, histerii i orszakowi młodych, nagich kobiet, które czołgają się po dachach"[22]. Najbardziej przejmujące portrety kobiece, jakie stały się częścią surrealistycznej mitologii, to właśnie portrety wariatek: Nadja oraz przedrukowane w piśmie „La Révolu-

tion surréaliste” (notabene w roku ukazania się *Nadji*) zdjęcia Augustine.

Podobną rolę szalonej czarodziejki odegrała podczas wernisażu Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu w paryskiej Galérie des Beaux-Arts 17 stycznia 1938 roku umówiona przez Bretona i Eluarda „surrealistyczna tancerka” Hélène Vanel. Jej charakteryzacja i zachowanie wywodziły się z *Ikonografii Salpêtrière*: podarta nocna koszula, nieskoordynowane ruchy, szaleńczy śmiech rozbrzmiewający w rozpraszanych latarkami widzów ciemnościach. Na odbywający się o północy występ składały się ceremonia czarów przy symbolizującym braterstwo surrealistów koksowniku oraz taniec zatytułowany *Czynność pomyłkowa*. Nazwa tańca została zaczerpnięta z tytułu rozdziału rozprawy Freuda *Psychopatologia życia codziennego*, w której autor dowodzi, że czynności pomyłkowe są warunkowane podświadomym pragnieniem. Występ zakończyły pląsy w zainscenizowanej w galerii sadzawce oraz atak szału odegrany na histerycznym łożu – symbolu miłości. Artystka to układała się do snu, to wyskakiwała z łóżka, to z powrotem doń wskakiwała, wywijając żywym kogutem i wykrzywiając twarz straszliwym grymasem. Wiszący obok obraz André Massona *Śmierć Ofelii* stanowił ponurą aluzję do sadzawki i pustego łoża. Nawiązanie do ikonografii ukochanej przez dziewiętnastowiecznych malarzy wielkiej szalonej zamykało magiczny krąg.

Zakłamanie surrealistów w kwestii chorób psychicznych najdobitniej jednak ilustruje przypadek Nadji. Bohaterka książki Bretona, prostytutka o nadzwyczajnej wrażliwości i darze jasnowidzenia, porównywana przezeń do czarodziejki Meluzyny, syreny bez twarzy, wędrującej duszy oraz śladu, postać zapewne półfikcyjna, półpraw-

dziwa, była idealną przewodniczką po tajnikach kryjącej się w codziennej rutynie cudowności. Breton spotkał ją przypadkiem na ulicy La Fayette'a 4 października 1926 roku. Romans trwał dziewięć dni i jedną noc. „Papieża surrealistów" intrygowało oddziaływanie Nadji na innych, a bycie z nią miało mu pomóc zgłębić tajniki własnej podświadomości. Książka przynosi częściową odpowiedź na otwierające ją pytanie: „Kim jestem?"[23]. W odróżnieniu od tytułowej bohaterki, Breton jest człowiekiem psychicznie zdrowym. „Przed kilkoma miesiącami dowiedziałem się, że Nadja jest wariatką"[24] – tymi lakonicznymi słowami kończy on opis swej fascynacji, choć trudno wierzyć, by ta najbardziej pasjonująca dlań cecha uszła przedtem jego uwadze.

W *Photography and Surrealism* David Bate dowodzi, że relacjonując halucynacje Nadji, Breton opierał się w znacznym stopniu nie tyle na obserwacji chorej, ile na lekturach dotyczących Paryża[25]. Wizja płonącej dłoni nad Sekwaną, na przykład, wywodzić się może z *La Main enchantée* (Zaczarowanej ręki)[26] wielbionego przez surrealistów, też cierpiącego na psychiczną chorobę, Gérarda Nervala. Prawdziwym bohaterem *Nadji* jest bowiem miasto.

Długo po ukazaniu się książki lekarz i dadaista Théodore Fraenkel wyznał (choć informacja ta nie została nigdy potwierdzona), że Breton wiedział jakoby o chorobie swojej przyjaciółki i nawet zwrócił się doń z prośbą o ułatwienie zamknięcia jej w zakładzie[27]. Wokół postaci Nadji i jej szaleństwa narosło wiele legend. Badacze surrealizmu nie ustają w tropieniu tożsamości owej królowej przypadku obiektywnego. Czy była wspomnianą w tekście aktorką Blanche Derval? Może odegrała dla autora rolę pani Bovary, w której usta włożył własne słowa? Do Bretona pisywały czytelniczki przekonane,

że są Nadją. Krążyły plotki o jej morderstwie. W latach siedemdziesiątych poeta André Pieyre de Mandiargues utrzymywał, że spotkał wyleczoną Nadję, pracującą jako maszynistka w pewnym miasteczku. Wedle najbardziej jednak prawdopodobnej tezy Nadją (tak jak i bohaterką powieści Philippe'a Soupaulta z 1928 roku, *Ostatnie noce paryskie*[28]) była nieznana z nazwiska Léona-Camille-Ghislaine D., która po wygaśnięciu znajomości z Bretonem – w wieku niespełna dwudziestu pięciu lat – pod eskortą rodziców trafiła do paryskiego szpitala psychiatrycznego Sainte-Anne w stanie gwałtownego ataku halucynacji, jakiemu uległa w stanowiącym jej stałą rezydencję hotelu. Zmarła w 1941 roku w innym szpitalu, pod rodzimym miastem, Lille[29]. Zapewne nigdy nie miała w ręku poświęconej jej książki.

89. Występ Hélène Vanel na wernisażu Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu w paryskiej Galérie des Beaux-Arts 17 stycznia 1938 roku

Kobiety-muzy, nieuchwytne zjawy wyrastające z findesieclowej tradycji *femmes fatales*, odżyły z nową siłą na kartach awangardowych powieści. Zarówno Nadja, jak i Georgette Soupaulta – władająca Paryżem prostytutka-medium – bezustannie wymykają się próbom zdefiniowania ich przez narratorów, nie całkiem pewnych ich realności i wcale nie dążących do realistycznego opisu. O większej od Georgette atrakcyjności Nadji decydowało jej szaleństwo. Niczym tytułowa bohaterka kolażowej książki Maksa Ernsta[30] Nadja jest ide-

alnym wcieleniem kobiety bez głowy, która – postradawszy zmysły – zyskała wiedzę innym niedostępną. Wiedza ta właśnie pociągała Bretona, próbującego „zarazić" się większą wrażliwością. W ciągu dziewięciu dni nie zdążył. Udało mu się jednak napisać niezwykłą książkę, pokazującą ambicje, zawiłości i zakłamania wymyślonego przezeń ruchu.

Psychiczne choroby wybitnych surrealistek (Dory Maar, Meret Oppenheim, Leonory Carrington, Uniki Zürn), lękowe stany Lee Miller czy Jacqueline Lamby wiązały się oczywiście z faktem, że do grupy dołączyły kobiety nadwrażliwe, liczące na to, że przynależność do surrealistów pozwoli im tworzyć własną sztukę. Wyrwawszy się z represyjnych rodzin, wpadały jednak w nowe sidła, zyskując etykietki mistycznych muz, seksownych *femmes-enfants*, wariatek, czarownic, nawiedzonych mediów. Przypadek Leonory Carrington zakończył się szczęśliwie happy endem.
We wrześniu 1939 roku Max Ernst, od dwóch lat mieszkający z Carrington w Saint-Martin-d'Ardèche na południu Francji, został internowany jako obywatel niemiecki[31]. Zwolniony dzięki wstawiennictwu Eluarda i zabiegom Carrington, w maju 1940 roku znów znalazł się w obozie. Przeżywająca załamanie nerwowe Leonora podjęła wówczas wielodniową głodówkę, za butelkę brandy sprzedała dom z obrazami obojga w środku, po czym psującym się autem wyruszyła z przyjaciółmi do Hiszpanii. Majaczenia, obsesyjne zachowania – rozdawanie przedmiotów z torebki przypadkowo spotkanym ludziom, wspinanie się na dachy ku gwiazdom – oraz maniakalna wiara, że uratuje Europę przed nazistami, spowodowały zamknięcie jej w klinice w Santander. W opowiadaniu *Down Below* (Na dole)[32], wydrukowanym w 1944 roku przez nowojorskie surrealistyczne pismo

„VVV”, Carrington opisała dramatyczny pobyt w klinice, zerwanie kontaktu z rzeczywistością, fizyczne i moralne upokorzenia. Ta przejmująca relacja z popadania w szaleństwo wywołała podziw surrealistów.

90. Leonora Carrington w Saint-Martin-d’Ardèche, fot. Lee Miller, 1939

Wydanie z 1973 roku otwiera list autorki do wydawcy, w którym odcina się od przypisywanej jej roli seksownej muzy, prosząc czytelnika, by rozpoznał ją w „potworze", jakim się stała: „Nie jestem już zakochaną u r o c z ą d z i e w c z y n ą, która przyjechała do Paryża. Jestem starą kobietą po przejściach, z m i e n i ł a m s i ę. […] NIE MAM ANI JEDNEGO ZĘBA"[33]. Utożsamiając się ze starością, brzydotą i zwierzętami, świadoma potęgi słowa, artystka uwalnia się z więzienia konwencji. W *Trąbce do słuchania* wciela się w brodatą staruszkę. Z autoportretów patrzy spod końskiej grzywy[34]. W *Małym Francisie* zmienia nie tylko wiek, ale i płeć, stając się chłopcem, którego głowę zastąpi wkrótce koński łeb[35]. Opisany w *Na dole* sen po przyjęciu cardiozolu to jedna z najbardziej dramatycznych wizji w jej twórczości, w której biały koń jest zwykle symbolem wolnego ducha: „Tamte dwa konie znikły i na ścieżce został źrebak, który przewrócił się na grzbiet i leżał w agonii. T o j a b y ł a m b i a ł y m ź r e b a k i e m"[36].

Czy ciągłe zmiany tożsamości są grą podjętą z przekonaniem surrealistów o inności kobiet? Jak dalece można być inną? – zdają się pytać malarskie i literackie wcielenia artystki. Balansowanie między nimi niesie z sobą niebezpieczeństwo. „Gdy alchemiczny napój, którym jest tożsamość, całkiem się wygotuje, dzieje się to, co Carrington opisuje w *Na dole*: zostaje za mało składników na uzdrawiającą transformację"[37]. Pożerając maskę, przebrana za debiutantkę hiena odsłania skrytą pod spodem mordę. Do masek nawiązuje też początek *Na dole*: „Dokładnie trzy lata temu trafiłam do kliniki doktora Moralèsa w Santander w Hiszpanii. Doktor Pardo z Madrytu oraz konsul brytyjski uznali mnie za nieuleczalną wariatkę. Dzięki szczęściu, jakim było poznanie pana, którego inteli-

gencję najwyżej cenię, przed tygodniem zabrałam się za zbieranie nitek, mających umożliwić mi przekroczenie pierwszej granicy świadomości. Muszę raz jeszcze to przeżyć, bo widzę, że w ten sposób na coś się panu przydam. Sądzę też, że pomoże mi pan w podróży na tamtą stronę, dbając, bym zachowała jasność umysłu i dobrowolnie wkładała i zdejmowała maskę, chroniącą mnie przed zgubnym konformizmem”[38].

Angielski rękopis pierwszej wersji *Na dole* z 1941 roku zaginął (podobnie burzliwe dzieje będzie miał później maszynopis *Trąbki do słuchania*). W roku 1943, trzy lata po traumatycznych wydarzeniach, Carrington opowiedziała je po francusku Jeanne Megnen, żonie Pierre’a Mabille’a, autora tak ważnego dla surrealistów *Le miroir du merveilleux* (Zwierciadła cudowności – które zresztą można uznać za punkt wyjścia narracji *Na dole*[39], choć dramat Carrington polega na tym, że przestąpiwszy na drugą stronę lustra, traci pewność, czy znajdzie drogę powrotną). Spisana przez Megnen opowieść, przełożona na angielski, ukazała się pod tytułem *Down Below* w 1944 roku w wydawanym przez surrealistów nowojorskim piśmie „VVV”. We Francji, pod tytułem *En Bas*, wyszła rok później.

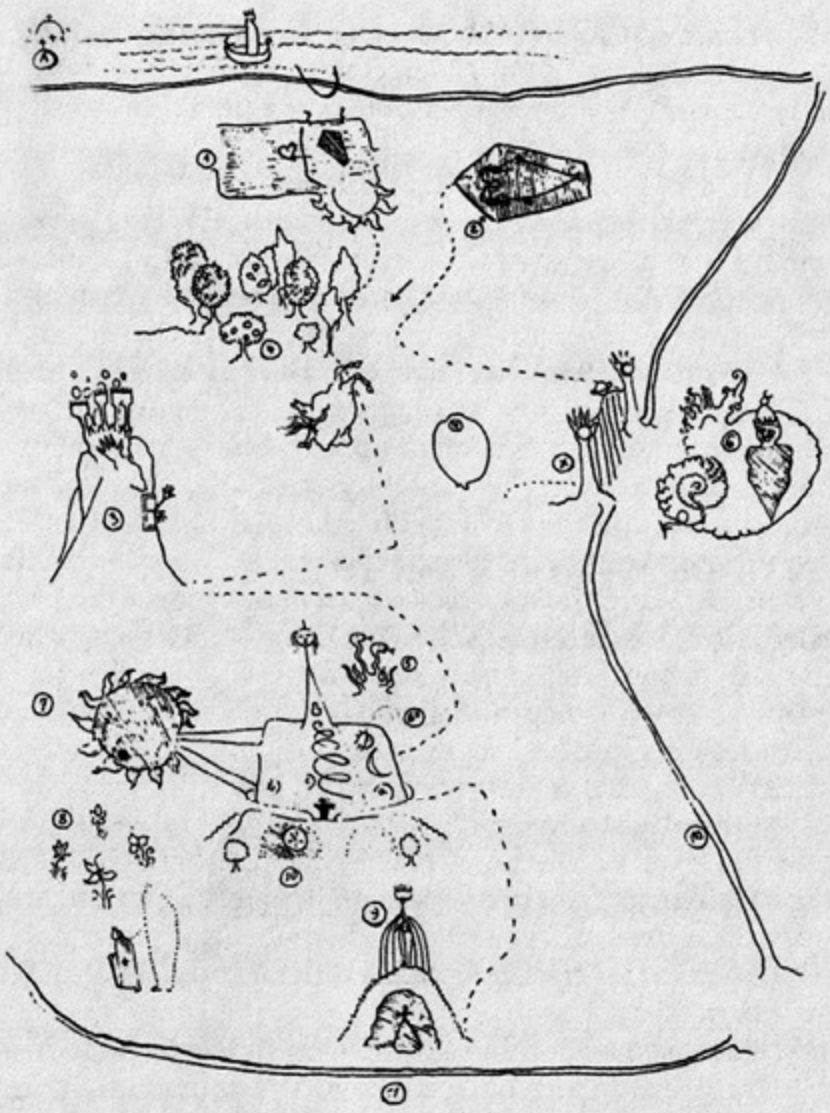
Tekst natychmiast wzbudził entuzjazm surrealistów nie tylko ze względu na walory literackie. Próbując hipnozy w nadziei zasmakowania chwilowego obłędu, zazdrościli oni narratorce zdolności jasnowidzenia oraz wielomiesięcznego przeniesienia się w inny stan świadomości. „Michelet, który tak pięknie oddał sprawiedliwość Czarownicy, szczególnie podkreśla jej […] «jasnowidzące szaleństwo» […]. Kto dziś lepiej odpowiada temu opisowi niż Leonora Carrington?”[40] – pytał Breton w *Antologii czarnego humoru*. Postrzegana dotychczas jako kobieta-dziecko, autorka *Debiutantki* przemie-

niła się w jego oczach w wariatkę, która zanurzywszy się w otchłań szaleństwa, wróciła do normalnego życia, bogatsza o nową wrażliwość.

„Boję się, by nie dać się ponieść fikcji”[41] – wyznaje Carrington w pierwszej części relacji. Jej książka jest w pewnym sensie dialogiem z *Nadją*. „Zastępuje męską perspektywę Bretona-narratora dynamiczną perspektywą kobiecą, łączy głos narratora i jakoby szalonej kobiety”[42]. Carrington wiedzie nas psującym się autem z Saint-Martin-d’Ardèche przez Andorę, Barcelonę i Madryt do kliniki w Santander. Kończy opowieść w Lizbonie. Zamknięcie w szpitalu poprzedza jej dziwne zachowanie w Madrycie: gościom hotelowej restauracji usiłuje rozdać dokumenty i zawartość torebki, kelnera przyjmuje w pokoju nago, z dachu hotelu opłakuje miasto zahipnotyzowane przez niejakiego Van Ghenta. Uważa, że Van Ghent jest wcieleniem znienawidzonego przez nią ojca oraz wrogiem ludzkości i że tylko ona może go pokonać. W tym celu zamierza złożyć wizytę pogrążonemu w lunatycznym stanie generałowi Franco. Do Santander trafia w sierpniu 1940 roku, w Lizbonie zjawia się wiosną 1941 roku.

Cienka książeczka podzielona jest na pięć części, odpowiadających pięciu dniom, podczas których narratorka snuje opowieść, mającą od środka pokazać proces popadania w szaleństwo. „Pięć dni gra rolę pięciu aktów w sztuce, w której za scenę służy jej własne ciało”[43]. Ciało, poddawane upokorzeniom i karmione lekami powodującymi konwulsje, jak przy elektrowstrząsach: „Uderzono mnie po twarzy, związano i zmuszono do przyjmowania pokarmu przez rurki zagłębione w dziurki od nosa”[44]. „Nie wiem, jak długo byłam związana i naga. Przez kilka dni i kilka nocy leżałam we własnych

wydzielinach: pocie i moczu, dręczona przez komary”[45]. W tonie zgodnym z Bretonem, negującym sens istnienia klinik psychiatrycznych, odzyskawszy po raz pierwszy przytomność w nieznanym miejscu, Leonora zastanawia się, czy jest w szpitalu, czy w obozie koncentracyjnym[46]. To, czego później dowiaduje się od pielęgniarki – że co noc lekarz przychodzi do niej, „staje u wezgłowia, a pani zgodnie z jego wolą odpowiada”[47] – przywodzi na myśl cytat z *Pięćdziesięciolecia histerii*, gdzie Breton z Aragonem powoływali się na świadectwa molestowania pacjentek: „lekarze z Salpêtrière mylili obowiązki zawodowe z ochotą na miłość, o zmroku chore spotykały się z nimi na zewnątrz lub przyjmowały ich w łóżkach”[48].



A.—A desert scene, Covagonda cemetery
B.—High wall surrounding the garden
X.—Gate of the garden
1.—Villa Covagonda
2.—Radiography
3—Villa Pilar
4—Apple trees and view of Casa Blanca and the valley
5.—"Africa".
6.—Villa Amachu
6B—Arbor
7.—"Down Below"
8.—Kitchen garden
9.—Bower and cave
10.—Don Mariano's "place"
11.—"Outside World" Street
a.—My room at "Down Below," the eclipse and the limbos
b.—The lair
c.—The library
Wide "Down Below" alley

91. Leonora Carrington, mapa *Na dole*, ok. 1943, przedrukowana w surrealistycznym piśmie „VVV” 1944, nr 4

Niekiedy trudno odróżnić wspomnienia wydarzeń od wspomnień towarzyszących im majaczeń, a reakcje narratorki są nierozdzielne z reakcjami bohaterki opowieści: „[…] jest mi ciężko, bo na nowo przeżywam tamte czasy i źle sypiam […]”[49]. Zerwanie więzi ze światem Carrington sygnalizuje poprzez opisanie swego stosunku do języka. Zaraz po opuszczeniu Francji jest przekonana, że może rozmawiać w nieznanym jej (jeszcze, bo później pisała w nim opowiadania) hiszpańskim. Wracając po wielu miesiącach do traumatycznych wspomnień, nadal wierzy w terapeutyczną moc języka: „Od najstraszliwszego, najczarniejszego dnia w moim życiu zaczyna się nowy okres. Jak mam o tym pisać, skoro sama myśl napełnia mnie przerażeniem? Strasznie się boję, nie mogę jednak dalej żyć z tymi wspomnieniami… Wiem, że spisanie ich mnie wyzwoli”[50].

Rozwiązanie językowych zagadek zwiastuje wyzdrowienie. Długo jest przekonana, że mieszka w krainie biblijnego wygnania, Egipcie. Marzy o przeniesieniu się do Jerozolimy, czyli Raju, który – w przeciwieństwie do patriarchalnej tradycji obracającej wszystko do góry nogami – leży nie w górze, lecz „na dole”[51]. Potem, „jakby – żyjąc w środku tekstu automatycznego – podniosła nagle głowę i stwierdziła, że słowa odzyskały sens”[52], zdaje sobie sprawę, że dziwne nazwy – Covadonga, Egipt, Amachu, Chiny – to oddziały kliniki.

Swoją chorobę (której objawy pokrywają się z klasycznymi opisami od Charcota po Freuda) przedstawia jako echo szaleństwa, któremu uległ świat podczas drugiej wojny, a własne przeżycia nieustannie

odnosi do ogólniejszych wydarzeń. Na jej histerię składa się element męski (wojenna trauma) i żeński (przerwanie związku z Ernstem)[53]: „Postanowiliśmy z Michelem pojechać do Bourg-Saint-Andéol po pozwolenie na wyjazd. Policjanci, całkowicie obojętni i apatyczni, nie wyjmując papierosa z ust, odmówili wydania nam dokumentu, zasłaniając się formułką: «nic nie możemy zrobić». Zostaliśmy bez nadziei na wyjazd, a jednak wiedziałam, że nastąpi on nazajutrz. Poszliśmy do notariusza, gdzie właścicielowi Hôtel des Touristes z Saint-Martin ofiarowałam dom z całą zawartością. Po czym wróciłam i przez całą noc starannie wybierałam, co ze sobą zabrać. Wszystko zmieściło się w walizce, która nad moim nazwiskiem miała osadzoną w skórze miedzianą tabliczkę z napisem:

OBJAWIENIE

Nazajutrz rano nauczycielka z miejscowej szkoły wręczyła nam dokumenty ze stemplem merostwa. Catherine szykowała samochód. Pragnęłam wyjazdu ze wszystkich sił. Pośpieszałam przyjaciół. Wepchnęłam Catherine do samochodu, położyła ręce na kierownicy. Usiadłam między nią a Michelem. Ruszyliśmy. Byłam pewna, że podróż skończy się dobrze, ale strasznie bałam się trudności, które uważałam za nieuniknione. Jechaliśmy bez problemów, aż dwadzieścia kilometrów za Saint-Martin samochód stanął, bo zaklinowały się hamulce. Usłyszałam, jak Catherine mówi: «Hamulce się zaklinowały». «Zaklinowały!». Ja też zaklinowałam się w sobie przez siły obce mojej woli i byłam pewna, że to mój niepokój oddziałał na mechanizm samochodu, paraliżując go. To był pierwszy moment utożsamienia się ze światem poza moim ciałem. Byłam sa-

mochodem. Samochód zaklinował się przeze mnie, bo i ja tkwiłam klinem między Saint-Martin a Hiszpanią. Moja moc mnie przerażała. W tej chwili żyłam we własnym układzie słonecznym, nie widząc układów innych ludzi, o których znaczeniu dziś jestem przekonana.
Jechaliśmy całą noc. Na drodze przed nami widziałam ciężarówki, z których zwisały z tyłu nogi i ręce. Nie będąc siebie pewna i chcąc sprawdzić, co powiedzą moi towarzysze, zauważyłam nieśmiało: «Patrzcie! Przed nami jadą ciężarówki». Odpowiedź: «Droga jest szeroka, wyminiemy je» uspokoiła mnie, lecz nadal nie wiedziałam, czy też widzą to, co ciężarówki wiozą, bardzo jednak bałam się obudzić ich podejrzliwość i paraliżował mnie straszny wstyd. Wzdłuż drogi ciągnęły się rzędy trumien, ale nie mogłam znaleźć żadnego pretekstu, by sprowadzić rozmowę na ten krępujący temat. Ogarnęło mnie przerażenie: C u c h n ę ł o ś m i e r c i ą. Były to z pewnością trupy ludzi zabitych przez Niemców. Potem się dowiedziałam, że w Perpignan jest wielki cmentarz wojskowy”[54].
Utożsamiając własne ciało ze światem – co stanowi częsty objaw schizofrenii – coraz bardziej oddalająca się od rzeczywistości Leonora traci poczucie tożsamości: „Nie widzisz, że [moja twarz] jest dokładnym odbiciem świata?”[55] – pyta przyjaciółkę po przybyciu do Madrytu. Przekonanie o odpowiedzialności za losy wszystkich ludzi zwiększa traumę: „byłam przekonana, że Madryt jest brzuchem świata i że to ja mam wyleczyć jego system trawienny”[56].
Odbywa więc podróż podwójną – fizyczną samochodem z Francji do Hiszpanii i mentalną we własnej głowie. Nie całkiem jednak traci wszechobecne w innych książkach poczucie humoru. Towarzyszy jej ono szczególnie na początku relacji, gdy jest jeszcze świadoma swego stanu, i na końcu, gdy zaczyna zdrowieć: „Dzięki temu, że odzie-

dziczyłam dar brytyjskiej dyplomacji, usiłując poruszać się w nowym świecie, potrafiłam zapomnieć o sile woli i przy użyciu łagodnych środków próbowałam osiągnąć porozumienie między górą, moim ciałem i duchem”[57]. „Jasne, że w oczach porządnych mieszczan musiałam sprawiać wrażenie dziwnej i szalonej osoby: młoda angielska dama z dobrego domu, która skacze po skałach i zabawia się w sposób tak irracjonalny; wszystko to z pewnością wzbudzało obawy co do mojego zdrowia psychicznego”[58].

W trakcie choroby dostępuje stanu wcześniej nieosiągalnego. „Posiadanie teleskopu bez jego przeciwstawieństwa – mikroskopu, wydaje mi się najgłębszym nieporozumieniem. Prawe oko powinno patrzeć przez teleskop, lewe zaś przez mikroskop”[59]. Dzięki chorobie patrzy mikro- i makroskopowo jednocześnie. Zapomina tylko, gdzie i kim jest. Identyfikując się ze zbyt wieloma osobami naraz, gubi się we wszechświecie i całkiem traci poczucie tożsamości: „Czułam, że dzięki słońcu jestem dwupłciowa, że jestem księżycem, Duchem Świętym, cyganką, akrobatką, Leonorą Carrington i kobietą. Później stanę się też Elżbietą I. To przeze mnie przemawiały religie, dźwigałam na własnych barkach wolność oraz ziemskie grzechy przemienione w wiedzę, związek mężczyzny i kobiety z Bogiem i z Kosmosem, w którym wszyscy są równi. […] Moje ręce: Ewa (lewa) i Adam (prawa) rozumiały się, dzięki czemu ulegała zwielokrotnieniu ich zręczność. […] Syn był Słońcem, a ja Księżycem, koniecznym elementem Trójcy. Posiadałam mikroskopową wiedzę o ziemi, roślinach i stworzeniach. Wiedziałam, że Chrystus nie żyje i że nic po nim nie zostało, że muszę zająć jego miejsce, bo Trójca bez kobiety i jej mikroskopowej wiedzy jest jałowa i niekompletna. Chry-

stusa zastąpiło Słońce. Byłam Chrystusem na ziemi pod postacią Ducha Świętego”[60].

Nadja wierzyła, że jest dwórką Marii Antoniny, Leonora zaś uważa się za Elżbietę I. Postanawia zastąpić Chrystusa w Trójcy Świętej. Nie zamierza zająć miejsca Matki Boskiej, bo nawet w szaleństwie wie, że w patriarchalnej religii gra ona rolę drugoplanową.

Gdy pobyt w Santander zaczyna wchodzić w drugą fazę, Leonora podejmuje wysiłek uwolnienia się od nękających ją duchów: „W przystępie jasności umysłu zrozumiałam, że muszę wygnać z siebie zamieszkujące mnie osoby”[61]. W tym celu buduje postać królowej: stołek symbolizuje nogi, krzesło tułów, wazon z kwiatami – świadomość. Pracowite te zabiegi przypominają wcześniejszą reakcję na aresztowanie Ernsta w Saint-Martin, gdy wielodniowa głodówka i zmuszanie się do wymiotów też miały za cel oczyszczenie – w sensie dosłownym – zbolałego brzucha, „zwierciadła ziemi”[62].

Od czasu gdy surrealiści ujrzeli w chorych psychicznie kobietach buntowniczki wobec represyjnych społeczeństw i tych społeczeństw ofiary, pytanie o ich miejsce nieustannie powraca. Katharine Conley twiedzi, że *Na dole* jest relacją procesu, w którym Carrington – chcąc zerwać ze zbyt bolesną tożsamością kochanki opuszczonej po aresztowaniu Ernsta – wchodzi w skazaną na niepowodzenie rolę zbawczyni zahipnotyzowanej Europy. Pomiędzy jej kolejnymi wcieleniami nowego sensu nabierają słowa, ponieważ dawny świat wszelki sens postradał[63]. Conley porównuje *Na dole* do powieści kryminalnej, w której Carrington – cierpiąc i cierpienie opisując – gra podwójną rolę ofiary i detektywa[64]. Renée Riese-Hubert podkreśla instynkt przeżycia, nieopuszczający Leonory podczas walki z chorobą i lekarzami-oprawcami[65]. Krytyczniejsza wobec narratorki Geo-

rgiana M. M. Colvile zarzuca jej chęć wpisania się – za pośrednictwem Mabille'a – w rolę, jakiej oczekiwali od niej surrealiści, tak jak ona przeczekujący wojnę w Nowym Jorku. To rola „radosnej histeryczki o skłonnościach nimfomańskich"[66], wywodząca się z prototypu kobiety-dziecka: Alicji Lewisa Carrolla (zacytowanej w *Na dole* dosłownie w opisie reakcji na pierwszy zastrzyk: „ROSNĘ… ROSNĘ"[67]). Zidentyfikowawszy się z Alicją – przyznaje Colvile – Leonora obala jednak stereotyp, opisując fizyczne upokorzenia, jakich doświadcza w Santander, oraz – w dołączonym później liście do Parisota – nazywając się bezzębnym potworem i „starym babsztylem"[68]. Czy zabieg taki służyć ma wyśmianiu metody paranoi krytycznej Dalego? Czy raczej zakpieniu z surrealistycznych mitów pięknej muzy i miłości szalonej? Tak jak tytułowy bohater opowiadania *Mały Francis* przygląda się własnej egzekucji, tak Carrington staje się świadkiem powolnej śmierci zależnej od Maksa dziewczyny, która po jego zniknięciu rozpoczyna długi proces wewnętrznej transformacji. Gdy Van Ghent odmawia przyjęcia paszportu Ernsta, Leonora bez zdziwienia kwituje jego gest: „Ach! rozumiem, sama muszę go zabić"[69].

W towarzyszących amerykańskiemu wydaniu z 1972 roku rysunkach dłoni wkładających i zdejmujących rękawiczkę Georgiana M. M. Colvile widzi symbol zrzucenia skóry przez węża, czyli „wyleczenia się" autorki z histerii, dzięki czemu będzie mogła zmienić skórę[70]. Madeleine Cottenet-Hage dostrzega w nich metaforę procesu wpadania w pobudzane przez zewnętrzne i zewnętrzne czynniki szaleństwo[71]. Monique Plaza zalicza *Na dole* do „obłędoliteratury" (*follittérature*)[72] będącej świadectwem *katharsis*.

Gdy w roku 2000 poznałam Leonorę Carrington, zadałam jej wiele pytań. Odpowiedzi na nie dowodzą, że w wieku osiemdziesięciu trzech lat zachowała ona poczucie humoru i jasność umysłu Debiutantki; że dalej ucieka od przypinanych jej etykietek oraz że stany pośrednie są nierozdzielną częścią jej osobowości:

„– Czy pobyt w Santander i chwilowe zerwanie kontaktu z rzeczywistością zmieniły pani sztukę?

– Moje życie nie różni się niczym od życia innych ludzi. Każdy z nas ma za sobą ciężkie przejścia. I każdy może osiągnąć stan wyostrzonej percepcji. Niektórzy – ja nie – pomagają sobie autohipnozą albo narkotykami.

– Czy w młodości uważała się pani za p r a w d z i w ą r e w o l u c j o n i s t k ę, tak jak widziała panią w latach trzydziestych Leonor Fini? [która taki tytuł nadała portretowi Carrington]

– Nigdy nie byłam rewolucjonistką. Nikogo nie da się opisać jednym słowem. Zamiast mówić, kim jestem, wolałabym spróbować odpowiedzieć na pytanie, czym jestem. Oczywiście, jak wszyscy, jestem zwierzęciem, ale co to takiego: zwierzę? […]

– Co dziś sądzi pani o pozycji kobiet?

– Kobiety nie mają łatwego życia. Nie są w niczym lepsze od mężczyzn, problem polega na podziale władzy. Na tym, że jedni mają władzę nad innymi, zamiast mieć ją nad sobą”[73].

Przed pożegnaniem zacytowałam krytyka, który dowodził, że Carrington pisze dla innych, maluje zaś dla siebie. Odpowiedź – mimo niechęci mojej rozmówczyni do Bretona – zabrzmiała niczym cytat z *Drugiego manifestu*: „Co to znaczy, że ktoś coś robi dla siebie, a co innego dla innych? Czym wnętrze różni się od zewnętrza? Czy ktokolwiek może zdefiniować, co to znaczy ja? Bo ja nie potrafię”[74].

Unica Zürn była niemal rówieśniczką Carrington. Urodzona w 1916 roku w Berlinie, ostatnie siedemnaście lat życia spędziła z Hansem Bellmerem w Paryżu, gdzie przyjaźniła się z surrealistami, pokazała obrazy i automatyczne rysunki na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w 1959 roku, pod wpływem Bellmera układała anagramy oraz napisała dwie książki: *Der Mann im Jasmin* (Jaśminowego mężczyznę) i *Dunkler Frühling* (Ciemną wiosnę). Max Ernst uważał ją za największą żyjącą niemiecką poetkę. W roku 1957 poznała Henri Michaux, który stać się miał w jej twórczości mityczną postacią. Od tego roku zaczęła cierpieć na załamania psychiczne. Pobyty w kolejnych klinikach podczas ostatnich ośmiu lat życia opisała w *Jaśminowym mężczyźnie*. W roku 1970 wyskoczyła z okna paryskiego mieszkania Bellmera. Jej nazwisko nadal przywołuje się częściej w kontekście jego zdjęć i rysunków, do których pozowała, niż jej własnej sztuki. Pół wieku po powstaniu *Nadji* André Pieyre de Mandiargues napisał we wstępie do francuskiego wydania *Jaśminowego mężczyzny*: „Przyznaję, że gest Uniki Zürn, wyrzucającej paszport do skrzynki na listy […] ma dla mnie znaczenie tym większe i tym bardziej mnie oczarowuje, że dokonała go ręka kobieca”[75]. Jak widać, choroba dalej działa na męską wyobraźnię tak, jak wariatki z Salpêtrière działały na Bretona.

Jaśminowy mężczyzna powstał w latach 1963–1965. Dużym sukcesem okazało się francuskie wydanie z 1971 roku. Z jeszcze większym entuzjazmem siedem lat później krytyka feministyczna powitała edycję niemiecką.

Pisana w trzeciej osobie książka relacjonuje kolejne nawroty choroby. Początkiem każdego kryzysu zdaje się decyzja bohaterki o odcięciu się od ludzi, przeniesieniu do innego miasta, wyprowadze-

nia od Bellmera. W roku 1957 po raz pierwszy postanawia z nim zerwać i wrócić do Berlina. Już w samolocie ma halucynacje, potem wybija szybę w hotelu i wreszcie trafia do aresztu za niezapłacenie rachunku u fryzjera. Po pobycie w klinice w Wittenau wraca do Paryża, gdzie nowy kryzys przychodzi w 1961 roku, znowu po wyprowadzeniu się od Bellmera. Tym razem (jak wcześniej Nadja) zostaje odwieziona do kliniki Sainte-Anne. Trzeci atak – opowiedziany mniej dokładnie – także poprzedza potrzeba samotności. *Notatki dotyczące ostatniego (?) ataku* – stanowiące dodatek do *Jaśminowego mężczyzny* – zawierają opis okoliczności towarzyszących trzykrotnym zamknięciom w zakładzie w Neuilly-sur-Marne w latach 1966, 1969 i 1970.

To, co widzi i czuje, Zürn stara się relacjonować wiernie i dokładnie, choć nigdy w kategorycznym tonie. Odtwarzając wypadki, nie jest pewna własnych impresji z nieznanej i przerażającej krainy. Jak Carrington wie, że tożsamość to rzecz zmienna. Nieustannie stawia pytanie, na czym polega natura szaleństwa: na nadmiernej wrażliwości, nieumiejętności odróżnienia iluzji od rzeczywistości, poczuciu, że jest się kimś innym, czy może tylko na tym, że słyszy się głosy?

Zgodnie z podtytułem *Wrażenia psychicznie chorej*, spisuje obserwacje zmian w niej zachodzących oraz zachowania innych chorych:

„Ta chora promieniuje jakąś nieokiełznaną, demoniczną siłą. Nie jest ani młoda, ani piękna. Brak jej zębów. Stanowi wcielenie obsceniczności. Jest chuda i spocona. Bez przerwy oddaje się wyimaginowanemu partnerowi. Ale i ten spektakl, wielokrotnie oglądany, nudzi.

Pozycje, jakie przybiera (w momentach orgazmu), upodabniają ją do jednego z owych dziwnych głowonogów rysowanych przez Bellmera: to kobieta złożona z głowy i podbrzusza. Ręce zastąpiły jej nogi, co znaczy, że rąk nie ma wcale. Widać nawet jej język – taki sam, jaki wywalają głowonogi Bellmera – i który ma w sobie coś odrażającego”[76].

Można też tę książkę traktować jako relację z *amour fou* do hipnotyzującego ją Jaśminowego mężczyzny, pod którego postacią kryje się Henri Michaux bądź mityczna mieszanka Michaux i Bellmera. Chora kocha go i nienawidzi, obsesyjna świadomość jego ciągłej obecności nie opuszcza jej nigdy. Tak jak Carrington w Santander nigdy nie jest sama.

Nadję, Leonorę i Unikę łączy wiele podobieństw (poza podstawową różnicą, że historię Nadji spisał przypatrujący się jej z bezpiecznej perspektywy obserwator). Wędrówki Nadji i Zürn po Paryżu, Carrington po Madrycie[77] są feministyczną wersją przygód surrealistycznego flâneura, szukającego w miejskim labiryncie przejawów przypadku obiektywnego. Wszystkie trzy przeżywają gwałtowne nawroty chorób w hotelach, przystaniach „przejściowego pobytu podczas podróży z jednego miejsca do drugiego, a w ich wypadku, z jednego stanu świadomości w inny”[78]. Hotel jest dla nich ostatnim przystankiem przed zamknięciem w zakładzie.

Zürn idealizuje Jaśminowego mężczyznę, tak jak Nadja idealizowała Bretona. Tak jak Nadja szuka u mężczyzny akceptacji jej inności. Katharine Conley słusznie zauważa, że Jaśminowy mężczyzna jest dla niej kimś więcej niż wszechwiedzącym mistrzem. Staje się autorem jej życia, jak Breton został autorem *Nadji*. I Carrington, i Zürn pozbywają się osobistych przedmiotów i dokumentów (Unica nawet

własnych rysunków) w geście odrzucenia przypisanej im tożsamości. Dla obu traumatyczne doświadczenia stają się punktem wyjścia do napisania książek. Rezultaty przelania wspomnień na papier są jednak różne. „Unica nie ma tak silnego charakteru jak Leonora Carrington – donosił Bellmer w liście do doktora Ferdière. – Carrington potrafiła poprzez opis uwolnić się od zatruwającego ją jadu. Unica, pisząc o nim, z powrotem się weń zanurzała”[79].

Powstała w 1967 roku *Ciemna wiosna*[80] – książka kultowa dla francuskich feministek od momentu ukazania się jej w 1970 roku – to studium dojrzewania i początków choroby psychicznej oraz historia *à rebours* tak idealizowanej przez surrealistów miłości szalonej. Dwunastoletnia dziewczynka umrze z uczucia do prawie jej nieznanego człowieka. Tytułowy *Mały Francis* z opowiadania Carrington – przemieniony z rozpaczy w hybrydę o końskim łbie – zginie z rąk zaborczej córki wuja Ubriaco (*alter ego* Ernsta). W spisanych przez mężczyzn relacjach *amour fou* (*Anicecie albo Panoramie* Aragona, *Wolność albo miłość!* Desnosa, *Nadji* czy *Miłości szalonej* Bretona) dominuje fascynacja mrocznym przedmiotem pożądania. W kobiecych – rozpacz, wywołana niemożliwością porozumienia[81].

Przeprowadzając się w 1953 roku do Paryża, trzydziestosiedmioletnia Unica zostawiła w Niemczech dwójkę urodzonych podczas wojennych bombardowań Berlina dzieci. W *Jaśminowym mężczyźnie* wspomniała o pragnieniu, by syn zmienił się w jej ojca, a córka w matkę. Strach przed dojrzałym życiem pchał ją pod skrzydła Bellmera i do zakładów psychiatrycznych, do których niekiedy sama się zgłaszała. *Ciemna wiosna*, tak jak *Jaśminowy mężczyzna* pisana w trzeciej osobie, jest książką autobiograficzną. Wcielając się w rolę dziecka – w której chyba widziała się całe życie – na siedemdzie-

sięciu pięciu stronach jej autorka zawarła spuentowany dramatycznym finałem, zwięzły, zimny opis niebezpiecznego uczucia.

Źródeł swego (i bohaterki *Ciemnej wiosny*) szaleństwa szukała w uwielbieniu dla wiecznie nieobecnego ojca i awersji do zbyt cielesnej matki. „W jej oczach mężczyzna to wszechmocny czarownik, ktoś zdolny do dokonania rzeczy najbardziej niemożliwych”[82]. „Zgorzkniała kobieta rzuca się na dziewczynkę z otwartymi wilgotnymi ustami, z których wypełza długi goły język. Podobny do tego czegoś, co kryje się w spodniach brata. W dziewczynce narasta głęboka, nieprzezwyciężona niechęć do matki i kobiet”[83]. Onanistyczne rytuały, masochistyczne skłonności, erotyczne fantazje snute wokół postaci zbójów z *Porwania Sabinek* Rubensa, kolejne rozczarowania dorosłymi i rówieśnikami – to etapy dorastania. Sceny zabaw, w których ciało bohaterki pętają wrzynające się głęboko sznury, przywodzą na myśl zdjęcia Bellmera. Na zrobionym w połowie lat pięćdziesiątych przez Franza Hermesmeyera zdjęciu obojga w towarzystwie Lalki Unika jest do niej podobna.

Sztuka Bellmera każe dopatrywać się w ich związku niszczącego psychikę Zürn wpływu. Czy kolejne ataki choroby ułatwiły Bellmerowi podporządkowanie jej sobie? Miał na nią wpływ ogromny: to dzięki niemu zaczęła pisać anagramy, rozkładać język na części, tak jak on rozkładał ciało. Lektura *Jaśminowego mężczyzny* przynosi jednak inny obraz: oddanego przyjaciela, ojca bardziej niż kochanka, wiecznie biegnącego na ratunek. „W dniach wizyt przychodzi ją odwiedzić, przynosi prezenty, nie skąpi słów otuchy, daje dowody cierpliwości, bezmiernej cierpliwości i oddania”[84]. „[…] pozwala się zaprowadzić do jego mieszkania, zażenowana, zawstydzona, bo nigdy nie zdoła odpłacić mu się podobną siłą, jakiej on ciągle daje dowo-

dy, otaczając ją ciepłem, przyjaźnią, otuchą, niby mięciutkim płaszczem”[85].

W liście do Bellmera z 1965 roku Zürn wyznała, że pierwszy pobyt w zakładzie był „najcudowniejszą przygodą jej życia”[86]. Bellmer podejrzewał, że Unica „podsyca” szaleństwo, zapładniające jej sztukę[87]. Z lektury *Jaśminowego mężczyzny* wielokrotnie wynika, że autorka godzi się na chorobę, bo jest ona ceną halucynacji, którymi żywi się pisanie. W *Haus der Krankheiten* (Domostwie chorób), krótkim tekście powstałym przed *Jaśminowym mężczyzną*, otwarcie przyznaje, że tworzenie wywiera zgubny wpływ na jej zdrowie: „Od wczoraj już wiem, po co piszę tę książkę: żeby moja choroba trwała jak najdłużej. […] Dopóki będą przede mną leżały białe strony do zapełnienia, będę chora. […] Moja lepsza połowa – ta mądra i inteligentna – chce, żebym jeszcze przez jakiś czas chorowała, bo wie, że choroba taka jak moja może przynieść coś pożytecznego”[88].

Choć zdaje sobie sprawę, że pisanie, nałóg układania anagramów są dla niej groźne, inne od ogólnego postrzeganie rzeczywistości zbyt ją fascynuje, by mogła się bronić. Podczas pobytu w Sainte-Anne wierzy, że halucynacje hojnie zsyła na nią Jaśminowy mężczyzna. Straszna jest jednak cena depresji, jaką za nie płaci: „Dzięki pomocy jego [Bellmera] oraz innych przyjaciół podarte rysunki zostają wydobyte z kosza w hotelowym pokoju, specjalista skleja je i rekonstruuje: będzie wystawa[89].

Ale już zaczyna ją pochłaniać otchłań nowej głębokiej depresji, jakby takie było prawo choroby: kilka wspaniałych dni, kilka nocy wypełnionych wstrząsającymi halucynacjami, krótki wzlot, uczucie, że jest kimś niezwykłym, po czym upadek, powrót do rzeczywistości, w której zdaje sobie sprawę z własnych złudzeń”[90].

Nic nie łączy Zürn z Bretonem i Eluardem, symulującymi w *Niepokalanym poczęciu* psychiczne choroby. Łączy ją za to wiele z jak ona cierpiącym Artaud. Oboje mają obsesję tych samych kolorów: bieli i czerwieni. Chcąc doprowadzić do fuzji magicznych barw, Unica wylewa sobie na białą koszulę szklankę pomidorowego soku. Kiedy indziej pozbywa się czerwonych przedmiotów. Jaśminowego mężczyznę nazywa mężczyzną Białym, z lojalności doń przyjmuje tylko biało-czerwone płyny i pokarmy. Katherine Conley zauważa, że być może w hołdzie dla Artaud interesuje się kolorem dymu i popiołu, przypominającym barwę zadżumionego ciała, symbol cielesnego teatru okrucieństwa[91]. *Notatki dotyczące ostatniego (?) ataku* kończą się zdaniem: „I tak jasno pojęła, przez co musiał przejść ktoś taki, jak Antonin Artaud”[92].

92. Unica Zürn, Hans Bellmer i Lalka, fot. Franz Hermesmeyer, około 1955

Jaśminowy mężczyzna to zapis cierpienia, nieudanej próby samobójczej, uczucia wpadania w coraz głębszą otchłań. Fascynacji i przerażenia szaleństwem, którym towarzyszy świadomość, że z ponurej rzeczywistości nie ma innej ucieczki. Uczucie bezpowrotnego pogrążania się w przepaść rozświetlają iskierki nadziei, towarzyszące poszukiwaniom „prawdziwych znaczeń" w kabale, cyfrach 6 i 9, wymowie chmur, zbieżności pozornie niezwiązanych wydarzeń. Paradoksalnie „rozszyfrowania kryptogramu" świata domagał

się też Breton[93]. Robił to jednak z bezpiecznej wysokości mostku kapitańskiego na okręcie dryfującym po wodach rozpętanego przez siebie ruchu, a nie z na wpół już zatopionego statku szaleńców. Unica Zürn stała się mistrzynią anagramów, lecz „prawdziwych znaczeń" nie znalazła. Epilog *Ciemnej wiosny* zapowiedział jej samobójczą śmierć[94].

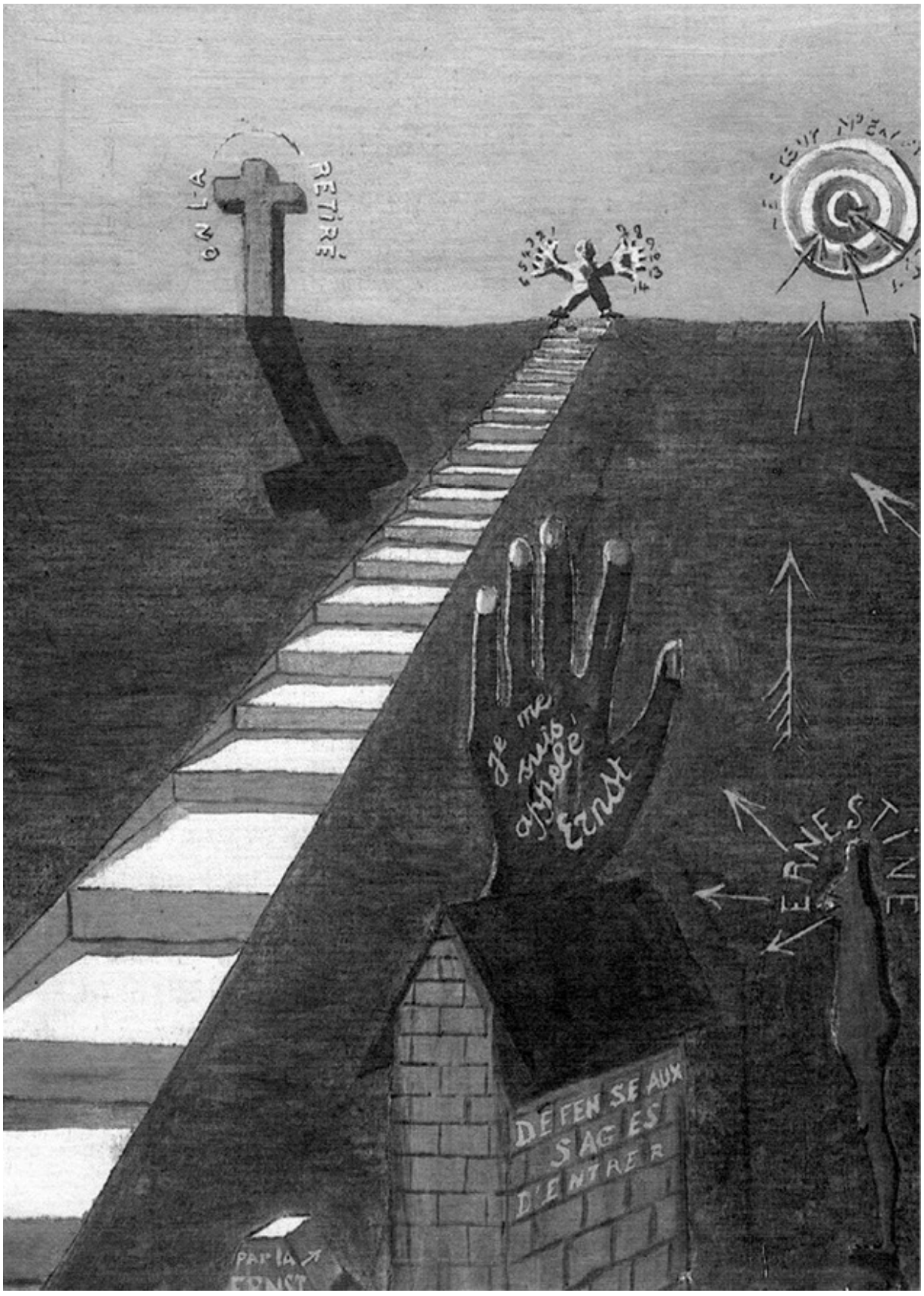
Lektura *Na dole* każe się domyślać, że niewiele brakowało, by psychiczna zapaść Carrington skończyła się podobnie. Obie pisarki zapłaciły za swoją wrażliwość nadzwyczajną cenę. Zostawiły niezwykłe świadectwa „rozregulowania zmysłów", opisując „z tamtej strony", na czym polega ów stan, w którym „Ja to ktoś inny"[95]. Fuzja rzeczywistości z urojeniami okazała się jednak niemożliwa. „Magiczne dyktando" funkcjonowania myśli, z którego Breton wyprowadził estetykę surrealizmu, cisnące się do głowy „stukające w szybę"[96] urywki zdań stały się dla Leonory Carrington i Uniki Zürn przekleństwem. Na swój sposób artystki te dowiodły prawdziwości wyłożonej w *Pięćdziesięcioleciu histerii* tezy, że dzięki swej inności wariatki obdarzone są niezwykłą siłą poetycką, że noszą w sobie cudowność (w której Breton upatrywał istotę surrealizmu) i że łatwo – częściowo z udziałem wolnej woli – przekraczają magiczną granicę, za późno zdając sobie sprawę z nieodwracalności tego kroku. Opisując serię „epizodów" choroby z punktu widzenia nie przedmiotu, lecz podmiotu, szalone muzy wyzwoliły się z przypisywanych im ról. Ich książki stanowią przede wszystkim klucz do zrozumienia podświadomości autorek. Podświadomości, która tak mało miejsca zajmowała w prowadzonej przez surrealistów dyskusji o kobietach i „kobiecości".

Jak zauważa Katharine Conley[97], to właśnie w opisach szaleństwa Zürn i Carrington najpełniejszy wyraz znalazła podana przez Bretona definicja surrealizmu: „Surrealizm to czysty automatyzm psychiczny, który ma służyć do wyrażenia bądź w słowie, bądź w piśmie, bądź innym sposobem, rzeczywistego funkcjonowania myśli. Dyktowanie myśli wolne od wszelkiej kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi”[98]. Relacje ich przeżyć należą do surrealistycznej literatury *par excellence*: omawiają stany pośrednie kształtowane przez sny, halucynacje, lęki i leki. Odtwarzają proces przestąpienia na drugą stronę lustra przy zachowaniu częściowej świadomości tej transgresji. Opisują przekroczenie progu nadzwyczajnej wrażliwości, pozwalającej odczuć drzemiącą pod naskórkiem realiów cudowność. Wykraczają jednak poza bezpieczną estetykę surrealizmu. Stają się budzącą grozę kroniką życia. Eteryczne artystki – choć przez chwilę zafascynowane balansowaniem pomiędzy jednym a drugim brzegiem – okazują się przede wszystkim cierpiącymi kobietami. Zapowiadają feminizm lat siedemdziesiątych, który w kobiecej histerii ujrzał bunt przeciw hierarchii patriarchalnej.

Czy samobójstwo jest rozwiązaniem? Surrealiści wobec własnej śmierci

Nie znajdując sensu w życiu,
czy miałbym siłę dalej go szukać,
gdybym nie widział rozwiązania w ostatecznym, nieodwracalnym geście?[1]

Przed surrealistami może jedynie przyszli przedstawiciele Nowej Rzeczowości poświęcili samobójstwu tyle uwagi: od obrazów i rysunków Georga Grosza i Otto Dixa, po wynalazek „maszyny do samobójstw" Maksa Slevogta. Fascynacja samobójstwem była dla nich jednym z przejawów zainteresowania mrocznymi aspektami życia – i śmierci – we współczesnej metropolii: siedlisku zbrodni, gwałtów i obojętności. Dla artystów Nowej Rzeczowości samobójstwo stanowiło społeczny problem niemieckich miast, pogrążonych w ideologiczno-ekonomicznym kryzysie. Surrealiści przyjrzeli mu się z powagą i czarnym humorem kogoś, kogo ta kwestia mogła w każdej chwili dotknąć osobiście.


ON L'A RETIRÉ
Je me suis appelée Ernst
DÉFENSE AUX SAGES D'ENTRER
PAR LA
ERNST

93. *Śmierć Maksa Ernsta*, rysunek Roberta Desnosa, 1922–1923

Choć widmo młodego Wertera krążyło po Europie od dawna, dopiero w latach dwudziestych XX wieku paryscy recepcjoniści zaczęli patrzeć podejrzliwie na samotnych gości bez bagażu, jeden z hoteli zyskał miano „Hotelu samobójców”[2], a prasę wypełniły szczegółowe sprawozdania o udanych i chybionych samobójstwach. Francja, bardziej niż inne kraje pogrążona w powojennym szoku, utrzymywała ożywione kontakty z tamtym światem dzięki modzie na spirytystyczne seanse. Owa moda nie oszczędziła surrealistów, choć bardziej niż na spotkaniach z duchami zależało im na wykorzystywaniu okazji do drążenia podświadomości. Wpółleżąc na znanej nam z fotografii Mana Raya freudowskiej kanapce w mieszkaniu Bretona przy ulicy Fontaine’a, poeta Robert Desnos, najdoskonalsze wśród surrealistów medium, na pytanie: „Co widzisz?”, odpowiadał zwykle: „Śmierć”. Ponury charakter miały jego powstające pod hipnozą rysunki – może pod wpływem serii epitafiów Philippe’a Soupaulta, opublikowanych w czerwcu 1919 roku w piśmie „Littérature”[3] – przedstawiające często groby przyjaciół.
Mediumiczny konkurent Desnosa, pisarz René Crevel, niejednokrotnie wróżył zgromadzonym rychły zgon. Podczas jednego z seansów udało mu się nawet namówić uczestników do popełnienia zbiorowego samobójstwa. Zaniepokojony nagłym zniknięciem części gości Breton znalazł ich w korytarzu, gdzie pod przywództwem Crevela usiłowali powiesić się na wieszakach.

Surrealiści konsekwentnie demaskowali hipokryzję społeczeństwa, które – gloryfikując śmierć żołnierzy poległych w pierwszej wojnie – samobójstw nie uznawało z moralnego punktu widzenia. Przedruko-

wane w pierwszym numerze „La Révolution surréaliste” dotyczące samobójstw wyimki z kronik wydarzeń różnych pism obnażały paradoksy współczesnego życia. Opisy dziwnych samobójstw, zamieszczane w wielonakładowej prasie, będące więc częścią kultury masowej, musiały wzbudzać w czytelnikach fascynację, podszytą odrazą i współczuciem. Nie uszło to uwadze surrealistów, ceniących sobie sprzeczności pod każdą postacią. Chcąc podkreślić dwuznaczny ton tych relacji, szczególnie chętnie przedrukowywali opisy, w których pojawiały się, stanowiące kontrast z oficjalną francuską polityką, słowa „desperat” czy „nieszczęśnik”[4]. Widząc w wielonakładowych opisach zadawania sobie śmierci wyzwanie rzucone mieszczańskiemu porządkowi, żywili nadzieję, że wzniecany przez nie psychiczny zamęt przyczyni się do rozpowszechnienia idei rewolucji świadomości.

Surrealistyczny efekt *faits divers* brał się głównie z zaskakujących informacji, nadających opisom nieoczekiwanej tajemniczości (jak na przykład szczegół, że samobójczyni przed skokiem do studni zaopatrzyła się w latarkę i parasol, czy wiadomość, iż młody Amerykanin, nim zastrzelił się w hotelu na ulicy Crébillon, napisał list do Frédérika Crébillona). Pierwszy numer „La Révolution surréaliste” zawierał z górą dwadzieścia takich opisów. Oto niektóre z nich:

„DESPERATKA Z PARASOLEM

Compiègne, 5 listopada. W Margny-les-Cerises Pani Biliard, z domu Marie Thiroux, 53 lata, wstała w nocy, po czym, wziąwszy ze sobą latarkę i parasol, rzuciła się do studni sąsiadki, Pani Villette, skąd wydobyto jej ciało”[5].

„SAMOBÓJCA ZA NAMOWĄ

Makler Henri Durand, Panna Hélène Delacroix i jej przyjaciółka Lucienne Bonnot spędzali noc z 3 na 4 września na hucznej zabawie w mieszkaniu przy alei Jeana Jaurèsa. Około trzeciej nad ranem, dając upust nagłej fali czarnych myśli, makler wykrzyknął:
– Boże! Co za głupie życie! A gdybyśmy tak w trójkę popełnili samobójstwo?…
Powiedziawszy to, wyjął rewolwer i zrobił gest, jakby miał strzelić sobie w głowę. Ręka mu jednak opadła i wyszeptał:
– Nie mam odwagi.
– Tchórz! – zawołała Hélène.
Po czym chwyciła rewolwer i wystrzeliła w maklera, który zginął na miejscu.
Po tym tragicznym zdarzeniu zaraz wytrzeźwiała i dała się zaaresztować.
Pan Lacomblez postawił jej przed sądem zarzut zabójstwa z premedytacją. Jej obrońcą będzie Pan Ernest Charles”.
(„Figaro”)[6]

„DESPERAT
Pan Lemaire, lat 26, położył się na torach blisko stacji Bercy-La Rapée i pociąg przeciął go na pół”.
(„Libertaire”)[7]

„DZIWNE SAMOBÓJSTWO
Brygadier Bessieux z 10 pułku artylerii w Nîmes zapalił w kantynie trzy świece i kazał zostać ze sobą przebywającym tam akurat kolegom. Gdy świece się wypaliły, poprosił ich, by czym prędzej wyszli, co też zrobili. Brygadier wyszedł za nimi, po czym strzelił sobie w

głowę. Toczy się śledztwo, mające ustalić przyczynę tego dziwnego samobójstwa”.
(„Eclair”)[8]

„OKRUTNE SAMOBÓJSTWO MATKI Z DWOJGIEM DZIECI
Limoges, 9 czerwca. We wsi des Faynes w gminie Roche-l’Abeille, Pani Longuequeue, wdowa, lat 44, wraz z synem, lat 24, i córką, lat 17, otruli się, spożywając trutkę na krety. Gdy śmierć nie przychodziła dość szybko, syn usiłował poderżnąć gardło siostrze, po czym wystrzelił sobie z fuzji w głowę. Obie kobiety znajdują się w ciężkim stanie”.
(„Journal”)[9]

Ten sam numer „La Révolution surréaliste” zawierał też zapowiedź ankiety na temat samobójstw oraz kolaż, złożony z fotografii Germaine Berton, otoczonej dwudziestoma ośmioma zdjęciami surrealistów, Picassa, Freuda, de Chirico i Alberta Savinio. Kolaż opatrzony jest cytatem ze *Sztucznych rajów* Baudelaire’a, zapowiadającym przyszłe teorie surrealistów na temat „kobiecej natury”: „Kobieta jest istotą, która ocienia bądź rozjaśnia niezwykłym światłem nasze sny”.
22 stycznia 1923 roku dwudziestoletnia Germaine Berton weszła do redakcji ultraprawicowego pisma „L’Action Française”. Gdy nie dopuszczono jej do Charles’a Maurrasa, przywódcy antysemickiego obozu w trakcie procesu Dreyfusa, ani do rojalisty Léona Daudeta, zastrzeliła związanego z rojalistyczną grupą Camelots du Roi, Mariusa Plateau.
Dla surrealistów Berton ucieleśniała w najdoskonalszy sposób ideę wolności. To, że rewolucyjnego aktu dokonała kobieta, zwiększyło

jego wymowę. Berton stała się Charlotte Corday ich czasów. Pierwszym złożonym jej hołdem był kosz czerwonych róż i goździków, przyniesiony do więzienia przez Simone Breton, Aragona i Maksa Morise'a w grudniu 1923 roku, po uniewinnieniu morderczyni, której zbrodnię uznano za popełnioną w chwili szaleństwa. Drugim – zamieszczony rok później w ich piśmie kolaż oraz krótki tekst Aragona, kończący się słowami, że ucieleśnia ona „największe wyzwanie, jakie ktokolwiek rzucił niewolnictwu, ciśnięty w twarz świata najpiękniejszy protest przeciw obrzydliwemu kłamstwu szczęścia"[10]. Słowa te – rozumiane dotychczas w kontekście zuchwałej zbrodni – na nowo interpretuje David Bate w książce *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent* (Fotografia i surrealizm. Seksualność, kolonializm i surrrealistyczny bunt). Zaraz po dokonaniu morderstwa Berton usiłowała popełnić samobójstwo. Próbę – tym razem udaną – ponowiła 1 listopada 1924 roku. W chwili ukazania się pierwszego numeru „La Révolution surréaliste" już nie żyła[11]. Kolaż zyskuje więc nową wymowę – argumentuje Bate – gdyż centralna postać „powraca do życia", patrząc na widza zza grobu. Pośmiertny jej pomnik otaczają surrealiści-żałobnicy[12].
Berton miała też być może związek z inną samobójczą śmiercią. W listopadzie 1923 roku, gdy czekała na wyrok, zastrzelił się w mijającej właśnie jej więzienie taksówce czternastoletni anarchista Philippe Daudet, syn Léona Daudeta. A w każdym razie z braku dowodów jego tajemnicza śmierć została uznana za samobójczą. Jedną z jej przyczyn upatrywano w miłości młodego człowieka do zabójczyni. Philippe miał jakoby poznać Germaine, nim ta usiłowała zabić znienawidzonego przezeń ojca, i pod jej wpływem przystać do anarchistów. Ta czerpiąca z poetyki *amour fou* interpretacja tłuma-

czy obecność cytatu z Baudelaire'a w kolażu: Philippe Daudet był początkującym poetą, autorem zbiorku wierszy *Les parfums maudits* (Wonie zła). Wiadomo też, że w dniu śmierci nabył naboje do rewolweru oraz *Kwiaty zła*.

Drugi numer pisma „La Révolution surréaliste" z 15 stycznia 1925 roku zamieścił wyniki ankiety: „Żyjemy, umieramy. Jaką rolę odgrywa w tym wszystkim wolna wola? Wydaje się, że samobójcy działają jakby we śnie. Nie pytamy o stronę moralną. Czy samobójstwo jest rozwiązaniem?"[13]. Ankiety prowadzone przez surrealistów na przestrzeni kilkunastu lat na łamach kilku pism, owe „butelki z listem rozbitka rzucone w morze"[14], zapraszały do odpowiedzi na najróżniejsze pytania nie tylko członków grupy. Wybiegały w przyszłość, zapowiadając nadejście społeczeństwa spektaklu, w którym granice między prywatnością a życiem publicznym dążą do zatarcia. Dały różne rezultaty. Jak łatwo było przewidzieć, ankieta *Dlaczego piszesz?*[15] z 1919 roku przyniosła napuszone, jałowe odpowiedzi. Przeprowadzona trzy lata później ankieta *Co robisz, gdy jesteś sam?*[16] – choć niektórzy respondenci odczytali ją jako prowokację do erotycznych zwierzeń, mających potwierdzić skandalizującą reputację surrealistów – zaowocowała rewolucyjnymi na swoje czasy rozważaniami na temat samotności i nudy. Ankieta z 1929 roku *Jaki rodzaj nadziei pokładasz w miłości?*[17] wpisała się w ważny dla ruchu dyskurs o miłości szalonej. Ankieta z 1933 roku *Jakie było najważniejsze spotkanie twojego życia?*[18] wystawiła na próbę kapitalne dla Bretona pojęcie przypadku obiektywnego.

La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves.

Ch. B.

94. Kolaż z fotografiami surrealistów i Germaine Berton opublikowany w piśmie „La Révolution surréaliste” 1924, nr 1

Ankieta *Czy samobójstwo jest rozwiązaniem?* wywołała oczywiście falę oburzenia, źle przysługując się surrealizmowi, który odtąd część krytyków będzie jeszcze chętniej rymowała z nihilizmem. Tymczasem jedynie René Crevel dał odpowiedź pozytywną: „Śmierć, która kusiła mnie kilkakrotnie, przewyższała pięknem strach przed nią […]. Chciałem otworzyć drzwi i nie śmiałem. […] nie znajdując sensu w życiu, czy miałbym siłę dalej go szukać, gdybym nie widział rozwiązania w ostatecznym, nieodwracalnym geście?”[19].

Artaud nawiązał do swojej teorii samobójców społecznych: „Od dawna nie żyję, jestem już samobójcą. To znaczy, popełniono na mnie samobójstwo”[20]. Widział w samobójstwie „na razie tylko przypuszczenie”, choć wyznawał, że życie jest dlań nieznośną męką. Victor Margueritte, autor *Chłopczycy*, odebranie sobie życia miał za „rozwiązanie jak każde inne”[21]. André Masson przysłał automatyczny rysunek, a Oskar Kokoschka autoportret po śmierci, jaki przypadkiem akurat zrobił. Zawsze ostrożny Breton przytoczył cytat z Théodore’a Jouffroy: „Samobójstwo jest źle wybranym słowem: ten, kto zabija, różni się od tego, kto jest zabijany” (cytat ten Breton wykorzystał później w haśle SAMOBÓJSTWO w *Podręcznym słowniku surrealizmu*). Tylko Dalí podkreślił swoją odrębność, tak wspominając ankietę w *Moim sekretnym życiu*: „Ja odpowiedziałem «nie» warunkując tę negację kontynuacją mojej irracjonalnej działalności. Inni rozkładali swoje samobójstwo na raty, grzęznąc w paplaninie na kawiarnianych tarasach”[22].

Niemal każdy uczestnik ankiety uważał samobójstwo za potencjalne rozwiązanie, choć niekoniecznie dla niego samego. Perspektywa odnalezienia cudowności w monotonii życia kazała nie posuwać się raczej do ostatecznego rozwiązania. Afirmację życia – nawet kosztem miłości szalonej – Breton potwierdził w *Nadji*: „Nie mogłem do tej pory mówić o wszystkim, co w zachowaniu Nadji wynikało z zasady «pójścia na całego», mniej lub bardziej świadomej, o czym niech świadczy jeden przykład: pewnego wieczoru, kiedy prowadziłem automobil z Wersalu do Paryża, siedząca obok mnie kobieta, którą była Nadja, ale mogłaby naturalnie być jakakolwiek i nawet określona inna kobieta, stopą przycisnęła moją stopę na gazie i zarazem próbowała rękoma zasłonić mi oczy, pragnąc, byśmy w pocałunku bez końca wzajemnie zapomnieli się na całe nieistnienie dzięki wylądowaniu z niesamowitą szybkością na pięknych drzewach. Co za próba miłości! Nie muszę dodawać, że na to nie przystałem”[23].

Do anegdotycznej historii ruchu należy przypadek Mana Raya. Gdy opuściła go piękna uczennica i przyjaciółka, znakomita fotografka, Lee Miller, Man nabył pistolet, zapowiadając mord na Lee i jej kochanku oraz samobójstwo. W Le Dôme afiszował się z narzędziem zbrodni, krążył wokół cmentarza Montparnasse, wypatrując świateł w oknach pracowni Miller, a we własnej gromadził niepokojące przyjaciół przedmioty[24]. Uwiecznił je – sznur, pistolet i kielich z trucizną – na autoportretach dokumentujących ponure przygotowania. Rewolwer pojawił się już wcześniej w fotografiach *Kompas* z 1920 oraz *Samobójstwo* z około 1926 roku. Tytuł *Samobójstwo* pochodził z widocznej na zdjęciu aerografii z 1917 roku, do której sznurkiem przyczepiony był rewolwer.

W wydanej w 1963 roku autobiografii Man Ray wspominał: „Od czasu do czasu, gdy ktoś bliski naszej grupie popełniał samobójstwo, zastanawialiśmy się, czy jest to rozwiązanie w sytuacji nie do zniesienia. Pamiętam własne doświadczenie sprzed wielu lat, gdy byłem bardzo chory, cierpiąc na powikłania spowodowane otyłością oraz problemami ze skórą i wątrobą, wywołanymi przyjemnościami życia, wypełnionego piciem i jedzeniem. Lekarze nie pomogli nic, a krótki pobyt w szpitalu niemal mnie zabił. Uparłem się, że chcę wrócić do domu, i wówczas pojawił się nowy problem: bezsenność. Długie nieprzespane noce doprowadzały mnie do rozpaczy, aż wreszcie położyłem obok lekarstw pistolet, zdecydowany skończyć ze sobą, jeśli znowu nie będę mógł zasnąć. Od tej nocy spałem jak suseł. Czy – biorąc los w swoje ręce – stałem się jego panem, czy był to raczej świetny przykład samoobrony? Gdy obudziłem się świeżutki, z lekką głową, postanowiłem żyć dalej”[25].

Dwa numery po ukazaniu się ankiety pismo „La Révolution surréaliste” zamieściło list od czytelnika, rozpoczynający się niczym notka z *faits divers* o kolejnym samobójstwie:

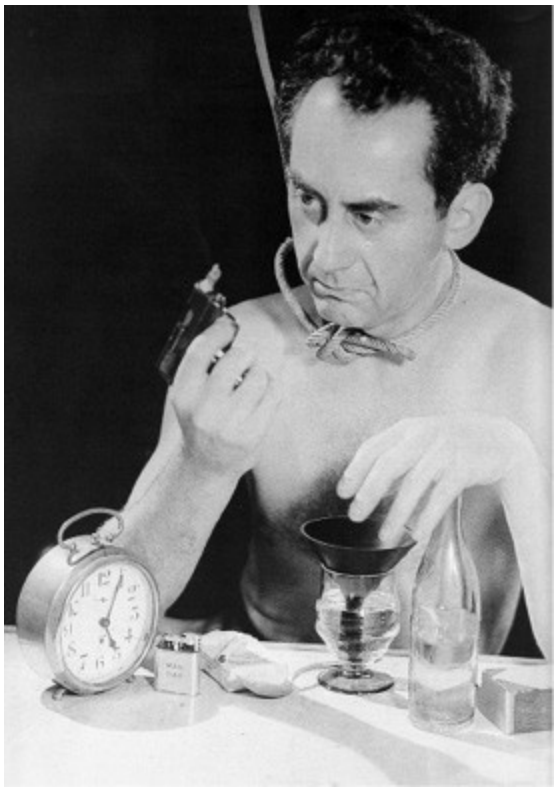
„Szanowni Panowie,

Niedawno pewien młodzieniec próbował się zabić, skacząc do jeziora w Gérardmer. Tenże młodzian był przed rokiem księdzem Gengenbachem i przebywał wśród jezuitów w eksternacie przy Trocadéro na ulicy Franklin pod numerem 12… Z tego powodu usiłowano w Gérardmer skandal zatuszować, wiem jednak, że młody człowiek chciał, by wokół jego samobójstwa powstało jak najwięcej hałasu. Człowiekiem tym jestem ja. Gdy dostaną Panowie ten list, nie zostanie po mnie śladu, jeśli jednak to, co piszę, wyda się nie dość miarodajne, mogą się Panowie zwrócić do mojej kuzynki, Pan-

ny J. Viry, nauczycielki w Retournemer koło Gérardmer”[26]. Do desperackiego kroku niedoszłego samobójcę skłoniła miłość do aktorki teatru Odéon, którą po raz pierwszy ujrzał w roli włoskiej śpiewaczki, przyjaciółki pastora. „Jakiś czas później jedliśmy kolację w słynnej restauracji z dancingiem przy ulicy Caumartin. Nazajutrz jezuici wyrzucili mnie na bruk. […] Moja młoda przyjaciółka, która z chęcią by mi się oddała, gdybym dalej nosił sutannę (stanowiącą dla niektórych kobiet niezdrową podnietę), ledwie stałem się banalnym cywilem, opuściła mnie… Zapadłem w ponurą neurastenię […]. Wówczas właśnie przeczytałem w «La Révolution surréaliste» *Ankietę na temat samobójstwa*, co powiększyło tylko mój pesymizm i rozpacz… […] Postanowiłem utopić się w jeziorze. Koło willi Kattendick… Lecz zaniechałem tego zamiaru… Zwracam się jednak do Panów z prośbą o nadanie rozgłosu mej historii, którą chciano wyciszyć, bo byłem księdzem… Właśnie dlatego, że byłem księdzem, chcę, by wszyscy wiedzieli, co Kościół ze mnie zrobił: samobójcę, buntownika i nihilistę… […]

PS Załączam moje zdjęcie w sutannie i w cywilu, zdjęcie aktorki oraz Grande-Trappe, które zamierzałem uczynić miejscem mego wiecznego spoczynku”[27].

95. Man Ray, *Samobójstwo* (Kiki), 1922



96. Man Ray, *Autoportret samobójczy*, 1932

Pokonawszy wkrótce samobójcze myśli, Ernest Gengenbach przez jakiś czas brał udział w paryskim życiu artystycznym (chętnie zresztą występując w sutannie), po czym – przekonany, że jest wcieleniem pewnego średniowiecznego mnicha – wrócił na łono Kościoła. Nawet wtedy jednak nie opuścił go duch teatralizacji życia, gdyż chętnie uczestniczył w scenach prowokacji, podając się publicznym zniewagom ze strony poety Benjamina Péreta.

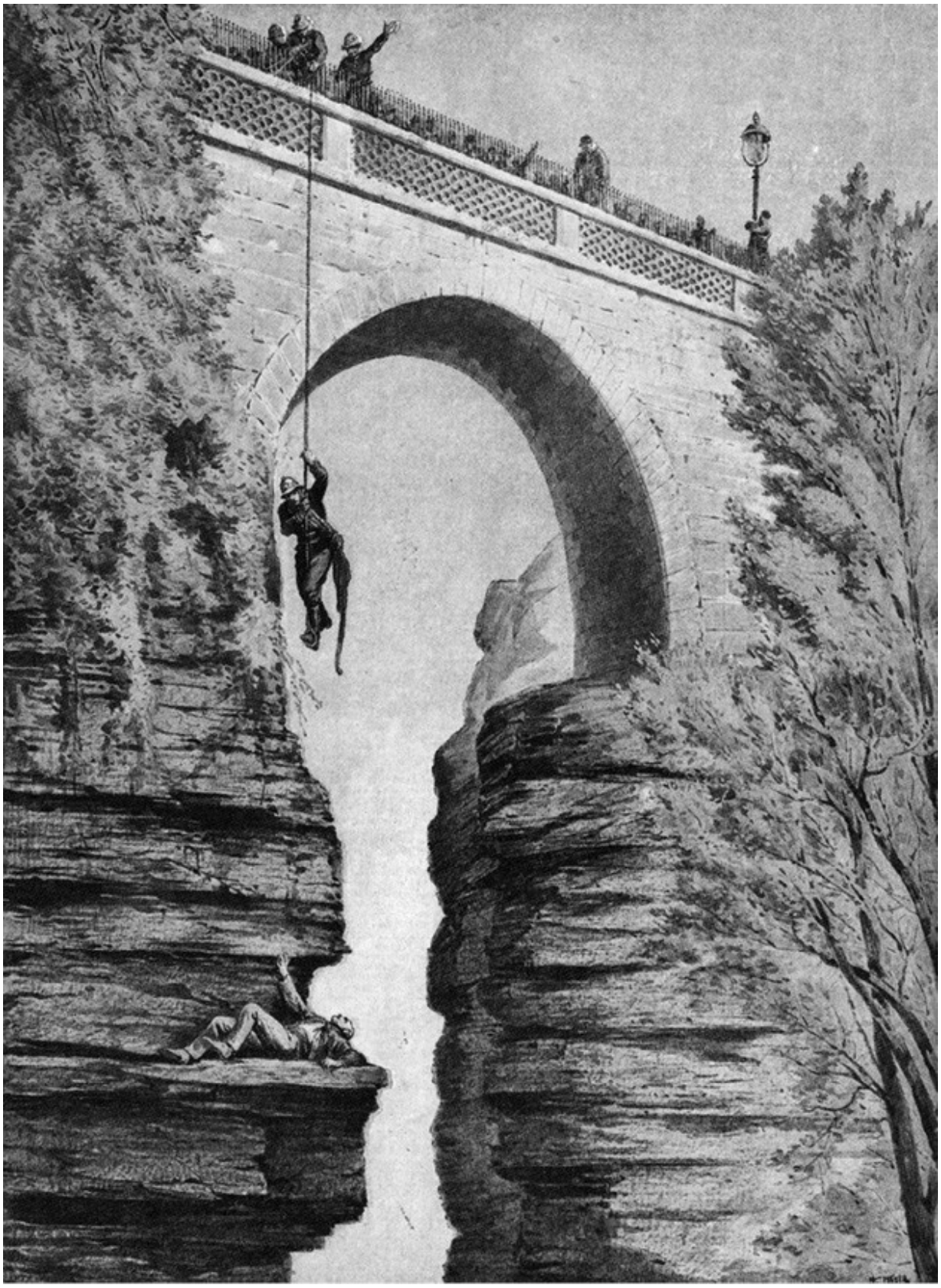
Do mówienia o śmierci dobrze nadawały się surrealistyczne gry. Ten ponury temat często powracał w tekstach pisanych bez udziału woli. „Człowiek przecięty na pół przez okno" – brzmiał jeden z pierwszych poematów automatycznych. „Czym jest samobójstwo?" – pytano w grze w papierki – „Ogłuszającymi kurantami"[28].

„ŚMIERĆ jest zalecana wiosną, od kwietnia począwszy.
ŚMIERĆ DOBRZE CI ZROBI.
NIE ZAWIERA SUBSTANCJI TOKSYCZNYCH”[29]

– kończy się instrukcja obsługi śmierci, sformułowana przez Jeana-Claude’a Silbermanna.
W literaturze było nieco poważniej, choć nie zawsze. Na stu trzydziestu stronach wydanej w 1964 roku surrealistyczno-pikaryjskiej powieści Gisèle Prassinos, *Twarz muśnięta smutkiem*, samobójstwo popełnia lub usiłuje popełnić siedem osób.
W *Wieśniaku paryskim* Aragona magię zwiedzanego nocą parku Buttes-Chaumont powiększa obecność górującego nad alejką niczym nad kanionem „Mostu Samobójców”: „Noll nie wierzy nagle własnym oczom: wyprostowane na kamiennej smudze, nad zawrotnie pnącym się bluszczem, jak skoczek na trampolinie, białe widmo z absolutną próżnią u nóg ukazuje się z dala na wielkim łuku, który łączy opadającą łąkę z belwederem, nad rozlewiskiem czarnej kawy. Głos zabiera wówczas André Breton: «Widzicie ten most – mówi do nas – słynny Most Samobójców…»”[30]. „Oto prawdziwa Mekka samobójców. Ten most, do którego prowadzi nas łagodne zbocze. Niska siatka ochronna przeciwdziała na koniec możliwości rzucenia się stąd. Przezornym tym podwyższeniem wyrazić chciano zakaz praktyk, które stały się w tym miejscu epidemiczne. I proszę zauważyć potulność rodzaju ludzkiego: nikt nie skacze już spoza tej łatwej do przesadzenia poręczy, ani na lewo, gdzie spadało się na białą drogę, ani na prawo, gdzie łagodne ramię jeziora okrążającego wyspę otulało samobójcę u końca jego oszołomienia, jednostajnie przyśpieszo-

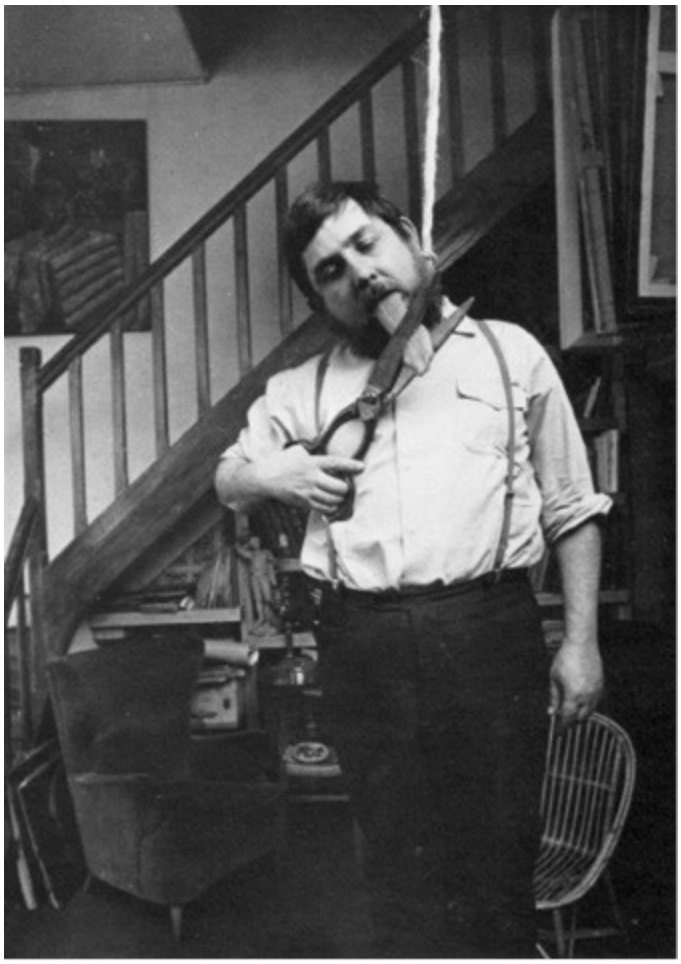
nego w stosunku proporcjonalnym do kwadratu jego masy i nieskończonej potęgi jego pragnień”[31].

Kino całkiem powagę odrzuciło. W *Antrakcie* René Claira z 1924 roku scena pogrzebu zajmuje najwięcej miejsca: karawan ciągnie wielbłąd, w chwili składania kondolencji wiatr zadziera damom spódnice, żałobnicy zjadają zastępujące wieńce obwarzanki-giganty. Uczestnicy pościgu za trumną ani na moment nie wychodzą z napuszonych ról. *Antrakt* stanowi refleksję nad naturą pogrzebów – rytuału znienawidzonego przez Francisa Picabię (autora scenariusza), niweczącego wedle niego wszelką spontaniczność. „Po śmierci powinniśmy zostać ułożeni w środku zrobionej z różnokolorowego drewna kuli, którą żałobnicy potoczą na cmentarz” – proponował. „Pracownicy zakładu pogrzebowego nosić powinni przezroczyste rękawiczki, by wdowie przypominały się nasze pieszczoty. […] Sam pogrzeb nie jest smutną uroczystością, dopiero ksiądz takim go czyni. Zastanawiam się, dlaczego nie używa się karawanu jako środka reklamy. Wielkie afisze informowałyby nas, że zmarły żyłby dalej, gdyby, na przykład, pił co dzień szklaneczkę Dubonnet!”[32].



97. *Most samobójców* w parku Buttes-Chaumont, opisany w *Wieśniaku paryskim* Louisa Aragona

98. Samobójstwo Don Jaimego, kadr z *Viridiany* Luisa Buñuela, 1961



99. Christian Zeimert, *W hołdzie Toporowi*, lata 1960

W filmie René Claira *Paryż śpi* w uśpionym mieście młodzieniec zastygł w bezruchu na chwilę przed skokiem do Sekwany, zmęczony tętnem życia teraz wymarłej stolicy. *Krew poety* Jeana Cocteau w ciągu siedemdziesięciu minut mieści dwa samobójstwa, między innymi głównego bohatera, ilustrującego na sobie instrukcję obsługi pistoletu. Buñuelowi sceny samobójstw służą do formułowania ironicznego komentarza do rozważań nad ludzką naturą. W *Złotym wieku* strzela sobie w łeb szlachetny minister, a jego przepełnione ideałami ciało ulatuje pod sufit. W *Viridianie* na obiekcie swoich voyeurystycznych fascynacji: skakance córki gospodyni, wiesza się

nieszczęsny Don Jaime. W *Mrocznym przedmiocie pożądania* na zajętą modłami o jego duszę wdowę surowo spoziera ze zdjęcia zmarły samobójczą śmiercią mundurowy ojciec Conchity. Tylko w *Aniele zagłady* umierają samobójcy romantyczni, przedkładając miłość szaloną nad plugawe życie[33]. Ciała kochanków znajdują później w szafie uwięzieni w willi goście.

Surrealistyczni i postsurrealistyczni rysownicy i malarze odganiają strach przed śmiercią kpiną z niej (na przykład *Zagubiona kość* Maurice'a Henry'ego, *Nekrofil* Jeana Benoît, *Konkurs samobójstw* Christiana Zeimerta czy rysunki Rolanda Topora). Pierre Roy w obrazie *Ku czci Goi* (1948) nawiązał do dręczących artystę upiorów, dodając do złożonej z hiszpańskich motywów martwej natury zwisającą z sufitu, rzucającą złowieszczy cień pętlę.

Do rzadkich nieautobiograficznych płócien Fridy Kahlo należy *Samobójstwo Dorothy Hale* (1938–1939), namalowane na zamówienie niespodziewającej się takiego ujęcia tematu przyjaciółki sportretowanej. „W mieście Nowy Jork 21 października 1938 roku o szóstej rano pani Dorothy Hale popełniła samobójstwo, rzucając się z bardzo wysokiego okna budynku Hampshire House. Dla upamiętnienia jej [zamalowane słowa] to *retablo* wykonała Frida Kahlo"[34]. Wypadek tramwajowy, cierpienie, kalectwo, operacje, kolejne poronienia, kryzysy związku z Diego Riverą – Kahlo większość swoich obrazów poświęcała dramatom własnego życia. W tragicznej śmierci Hale dojrzała może jeden z potencjalnych scenariuszy finalnych.

Kilku antenatów i członków ruchu samobójstwo popełniło, inni – jak świeżo wykluczony z grupy, rozhisteryzowany Aragon – poprzestali na groźbach.

En la ciudad de Nueva York el día 21 del mes de Octubre de 1938, a las seis de la mañana, se suicidó la señora Dorothy Hale tirándose desde una ventana muy alta del edificio Hampshire House En su honor. fiesta estando ejecutado Frida Kahlo.

100. Frida Kahlo, *Samobójstwo Dorothy Hale*, 1938–1939

Tajemnicze okoliczności śmierci Gérarda Nervala (nieszczęśliwy wypadek czy powieszenie się wycieńczonego nocną wędrówką po mroźnym Paryżu poety bez grosza, któremu nie otwarto drzwi domu noclegowego?) dopełniały legendy autora *Aurelii*[35]. Jedyny prekursor surrealistycznej estetyki nieodrzucony przez Bretona w *Drugim manifeście*, Lautréamont, zmarł w wieku dwudziestu czterech lat. Choć akt zgonu mówił o „złośliwej gorączce", zafascynowani czarnym humorem *Pieśni Maldorora* surrealiści woleli widzieć w ich autorze romantycznego samobójcę. Atrakcyjność kultowej dla nich postaci, Mariany Alcoforado – domniemanej autorki *Listów miłosnych*, portugalskiej niepokalanki, uwiedzionej i porzuconej przez francuskiego arystokratę – zwiększało uczynione w *Liście piątym* nawiązanie do samobójczych myśli: „…powezmę jakiś ostateczny zamiar przeciw sobie, o czym dowiesz się bez szczególnego przejęcia"[36]. Człowiek, którego nihilizm wywarł na młodym Bretonie największe wrażenie, kontynuator poetyki Alfreda Jarry'ego, Jacques Vaché, zmarł w 1919 roku wskutek zażycia zbyt dużej dawki opium. Samobójcze myśli sugerowała wzmianka w liście pisanym do Bretona z okopów: „[Apollinaire] miał rację, kończąc ze sobą we właściwym czasie"[37]. Legenda samobójczej śmierci Jacques'a Vaché nigdy nie opuściła „papieża surrealistów".

W roku 1920 Breton z Soupaultem wspólnie napisali sztukę *S'il vous plaît* (Proszę). „Zgodziliśmy się z André Bretonem, że nasza sztuka musi się skończyć samobójstwem. […] W czasach dadaistycznych samobójstwo wydawało się czymś bardzo nęcącym. Było to – koniec końców – logiczne, skoro dadaizm negował wszystko"[38] – wspominał Soupault pod koniec życia. W roku 1922, nadal zafascynowany ideą samobójstwa, opublikował *Invitation au suicide* (Zaproszenie do

samobójstwa). Później zniszczył nakład książki, bo – jak twierdził – trudno zachęcać do czegoś, czego samemu nie ma się odwagi zrobić. Spośród surrealistów zabili się René Crevel, Oscar Domínguez, Ghérasim Luca, Pierre Molinier, Wolfang Paalen, Jacques Rigaut, Kurt Seligmann, Unika Zürn oraz zakochany w Gali młody poeta André Gaillard. Do myśli samobójczych nawiązał Eluard w tytule zbiorku *Mourir de ne pas mourir* (Umrzeć od nieumierania), wydanym w przeddzień wielomiesięcznego zniknięcia z Paryża, poczytywanego przez przyjaciół za wyprawę ostateczną (jak się okazało, zmęczony miłosnym trójkątem z żoną Galą i Maksem Ernstem, Eluard wyruszył do Sajgonu)[39]. Nagłe „zmartwychwstanie" Eluarda zrewidowało zapewne stanowisko surrealistów wobec kwestii samobójstwa. Nie przypadkiem powrót poety do Paryża zbiegł się w czasie z rozpisaniem ankiety *Czy samobójstwo jest rozwiązaniem?*

Cztery lata po wydrukowaniu wyników ankiety pośmiertnie ukazał się artykuł Jacquesa Rigauta, autora *Agence Générale du Suicide* (Powszechnej Agencji Samobójstw), w którym stwierdzał: „Samobójstwo musi być powołaniem"[40]. Idea odebrania sobie życia przewija się przez wszystkie teksty Crevela, które układają się jakby w spisek knuty przez pisarza przeciw samemu sobie. „Ludzie inteligentni, zbyt inteligentni (bo to zmysł krytycyzmu, wróg możliwości, nas zabija) słusznie używają przeciw sobie sznura, trucizny i rewolweru. […] Inteligencja popycha do samobójstwa. […] Ale czy obsesja samobójstwa nie jest przeciw niemu najlepszą bronią?"[41] – pytał dziesięć lat przed udzieleniem sobie jednoznacznej odpowiedzi.

Jego samobójstwo wyczytała ponoć wcześniej w kartach Gala Dalí. Gdy Crevel miał czternaście lat, powiesił się jego ojciec, a w pamięć chłopca zapadła dramatyczna scena spoliczkowania trupa przez

matkę. Podobnie jak Breton, Crevel bezskutecznie próbował pogodzić surrealizm z komunizmem. Zabił się w przeddzień otwarcia Międzynarodowego Kongresu Pisarzy w Obronie Kultury (do którego ostatecznie – wskutek skandalu wywołanego obrażeniem Erenburga przez Bretona – partia komunistyczna nie dopuściła surrealistów). Odgrywając scenariusz opisany w swej pierwszej książce, *Détours* (Wybiegi) – której bohater „zapomniał przytknąć zapałkę”[42] do palnika z odkręconym gazem – Crevel zmarł, przypiąwszy sobie wpierw do marynarki kartkę: „Skremujcie mnie. Ohyda”.

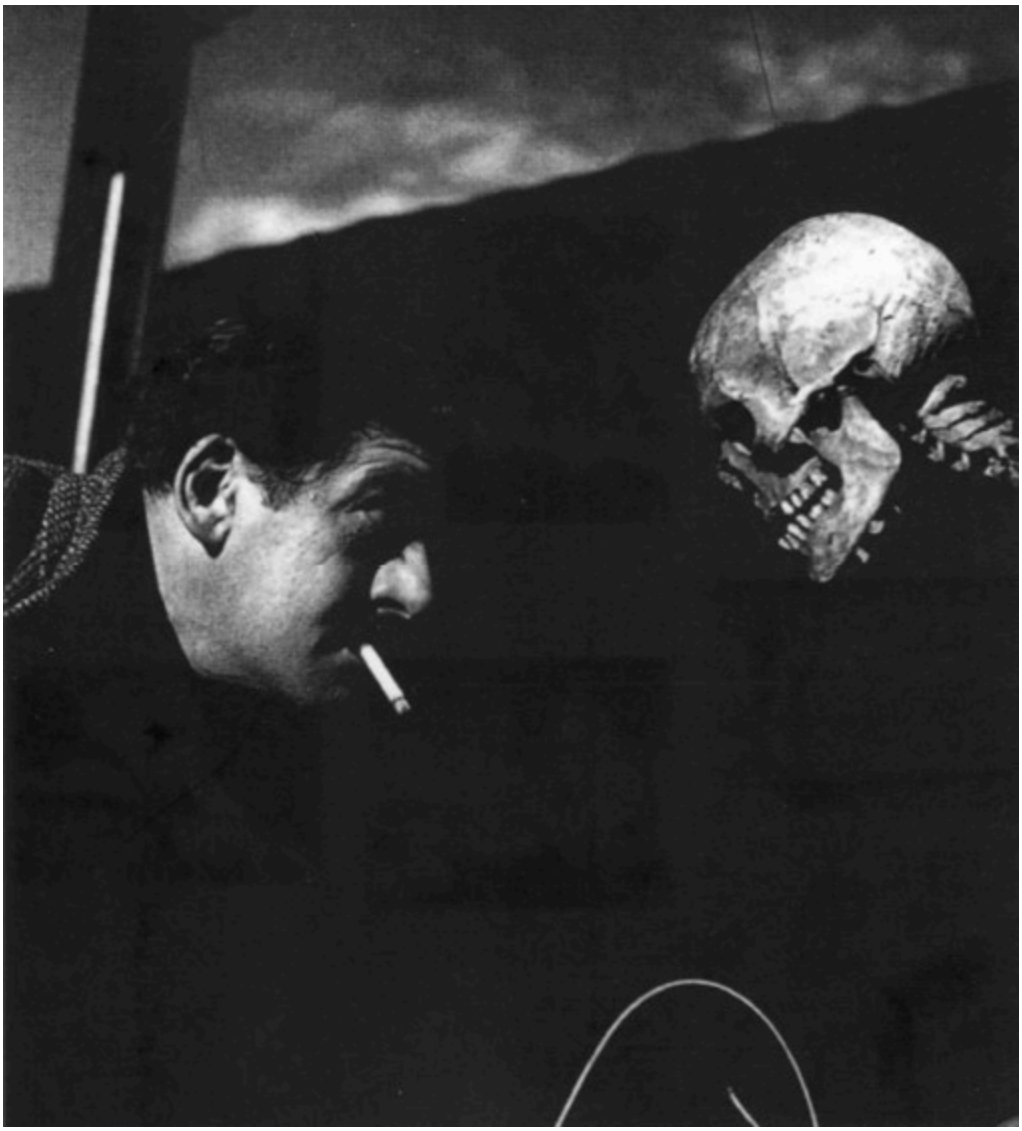
Urodzony przedostatniego dnia przedostatniego roku XIX wieku dandys i narcyz (który zwykł mawiać: „Będę pięknym umarłym”[43]; „Spróbujcie pohamować kogoś, kto podróżuje z samobójstwem w butonierce”[44]), poeta Jacques Rigaut, strzelił sobie w łeb w wieku dwudziestu dziewięciu lat, ułożywszy wpierw starannie poduszki, by nic po fakcie nie zepsuło widoku. Jak Crevel, własną śmierć przygotowywał długo, wyglądając idealnej chwili i poświęcając samobójczej kwestii najlepsze partie swego liczącego nie więcej niż dwieście pięćdziesiąt stron dorobku. „Po raz pierwszy zabiłem się na złość kochance. […] Po raz drugi z lenistwa. […] Po raz trzeci… […] Samobójstwo jest łatwym rozwiązaniem. […] Chciałoby się, wyruszając w drogę, zabrać ze sobą Matkę Boską, miłość lub Republikę. Samobójstwo powinno być powołaniem”[45].

Unika Zürn, pisarka i malarka o wrażliwości zbyt subtelnej na każdą epokę, pacjentka zakładów psychiatrycznych, towarzyszka życia i modelka Hansa Bellmera, nim uczyniła krok ostateczny, szukała „prawdziwych znaczeń” w kabale, cyfrach 6 i 9, symbolice chmur, zbieżności pozornie niezwiązanych wydarzeń. Stała się mistrzynią anagramów, lecz „prawdziwych znaczeń” nie znalazła. W *Der Mann*

im Jasmin (Jaśminowym mężczyźnie) z naukową dociekliwością opisała proces popadania w szaleństwo, osładzany świadomością możliwej ucieczki w niebyt:

„Pewnego ranka, gdy jest sama w domu, spostrzega spory hak w ścianie nad kuchennymi drzwiami; w łazience znajduje sznur.

Gaśnie odrobina odwagi, iskierka radości. W chwili gdy wchodzi na krzesło, by włożyć głowę w pętlę, widzi wpatrzone w siebie wielkie piękne oczy pary obserwujących ją kotów. Koty przeciągają się i ziewają, dostojne, zimne, a nade wszystko obojętne wobec stojącej na krześle postaci z pętlą na szyi”[46].



101. Oscar Domínguez z czaszką, fot. Savitry

Zafascynowana skokiem w pustkę, opowiedziała dzieje innych, poznanych w psychiatrycznych klinikach chorych – niedoszłych bądź już martwych samobójczyń. Historię lubiącej rysować szalonej dziewczynki, która wyskakując przez okno, pociągnęła za sobą matkę[47]. Przygodę grubej wariatki, która – skacząc z czwartego piętra z niemowlakiem w ramionach – upadła tak szczęśliwie, że dziecku nic się nie stało[48]. Feralną próbę podcięcia sobie żył przez

dziewczynę, która w ostatniej chwili zadzwoniła po pomoc i musiała potem zapłacić za czyszczenie powalanych krwią mebli[49]. Udane samobójstwo brata jednej z pacjentek, który wyszedłszy z zakładu, nie chciał dłużej żyć[50].

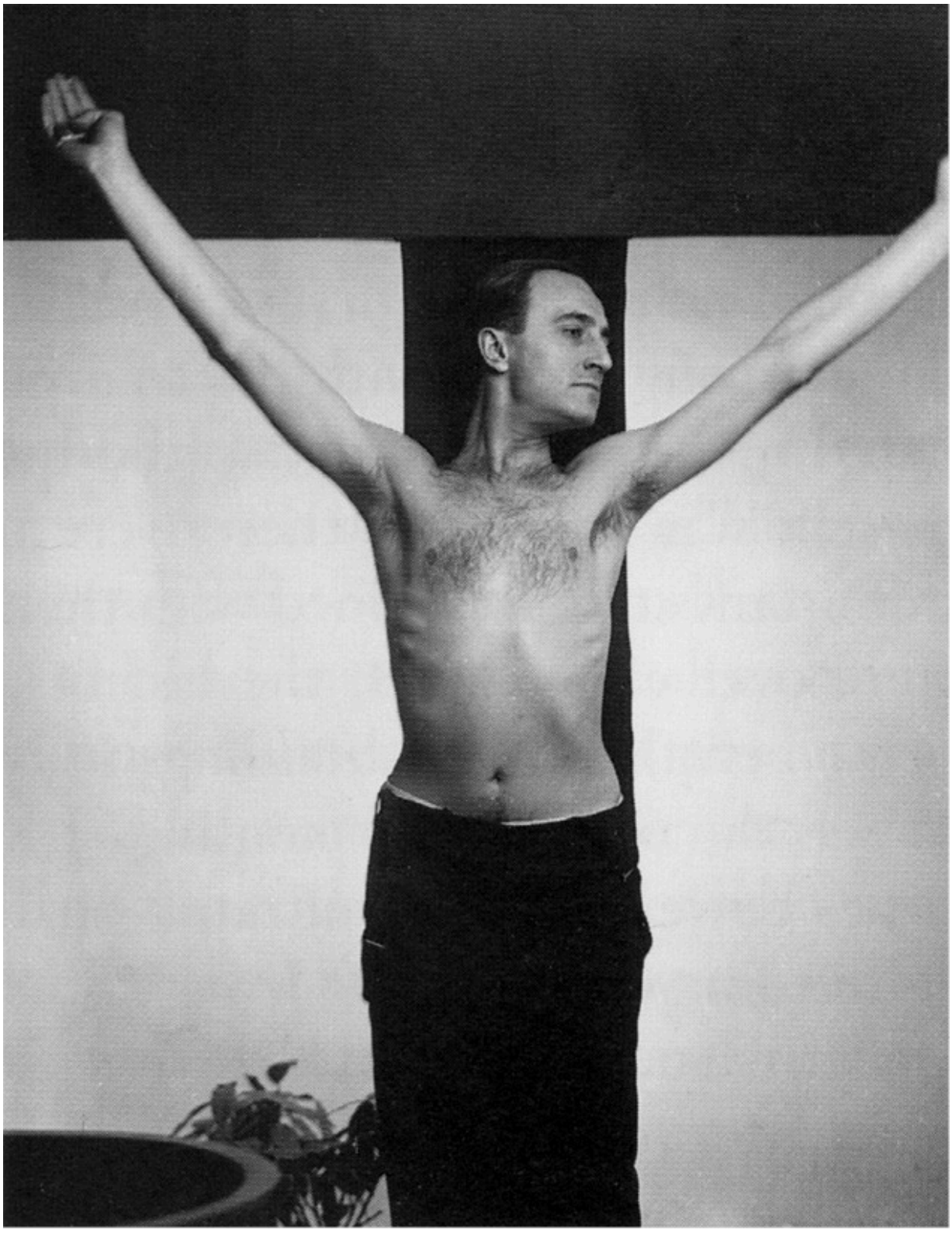
102. Unica Zürn i Hans Bellmer, fotograf nieznany

Pogrążona w straceńczych myślach bohaterka książki i *alter ego* autorki potrafiła zmylić lekarzy, badających jej reakcje na widok fotografii przechylonej przez barierę mostu kobiety[51]. W klinice w Wittenau nieskutecznie podcięła sobie żyły[52]. Podczas ataku halucynacji widziała się w roli zadającego sobie śmierć skorpiona[53]. Jak Leonora Carrington, odnosiła własne obsesje do politycznych zdarzeń, rozpoznając w innej pacjentce samobójczynię, przybyłą do Paryża, by dokonać samospalenia w akcie protestu przeciw wojnie w Wietnamie[54].

W *Dunkler Frühling* (Ciemnej wiośnie) pokazała *à rebours* idealizowaną przez surrealistów miłość szaloną. Epilog stanowił zapowiedź jej samobójczej śmierci w 1970 roku:

„Słońce dalej świeci i ptaki śpiewają. Ogarnęła ją głęboka rozpacz. Zakaz chodzenia na basen oznacza, że nigdy więcej już go nie zobaczy. […] Perspektywa niewidzenia go równa się dla niej ze śmiercią. […] Otaczają ją wrogowie. Same bariery i przeszkody. Wygląda przez okno i myśli o zbliżającej się śmierci. Postanowiła wyskoczyć. Jeśli skoczy dość daleko, jej ciało nabierze dosyć rozmachu, by mogła «umrzeć na obcej ziemi». Upadnie do ogrodu sąsiadów. To, że rodzice nie znajdą jej ciała we własnym ogrodzie, wywoła u nich jeszcze większy szok. «Umrzeć na obcej ziemi» – przeczytała gdzieś kiedyś to sformułowanie i zapamiętała. Och, żeby już tylko zapadła noc! Ale ptaki wciąż śpiewają i słońce nie chce zajść. Wie, że odważy się stawić czoło śmierci dopiero o zmroku. […] Co powiedzą inne dzieci na wieść o jej śmierci? A nauczyciele? Czy będzie im jej brakowało? Pewnie szybko zapomną. Ale ona będzie miała wreszcie spokój. Tak bardzo ją zranili i znieważyli. Zaczyna płakać. A co powie on? Czy dowie się o jej śmierci? Z pewnością inne dzieci

na basenie mu powiedzą, a on się domyśli, że umarła z miłości do niego. Wzdycha i łka rozdzierająco. Czuje się bardziej samotna niż kiedykolwiek. W domu panuje niczym niezakłócona cisza. Jakby nikt w nim nie mieszkał.



103. Jacques Rigaut, fot. Man Ray

Ojciec trzyma w nocnej szafce naładowany pistolet. Czy jemu też zdarza się myśleć o samobójstwie? Przechodzi jej przez głowę, że każdy od czasu do czasu rozważa myśl o zadaniu sobie śmierci.

A On? On, który ma dwa oblicza? Jedno o promieniującym szczęściem uśmiechu, gdy patrzy na dzieci, którym udziela się jego ciepło, jakby on sam był słońcem. I to drugie, strasznie poważne, gdy zamyka ciemne oczy i całkiem bez ruchu leży na słońcu. Czy jest szczęśliwy? Na pewno nie! Czy szczęśliwi ludzie w ogóle istnieją? Ile osób na świecie stoi teraz w oknie, zastanawiając się, czy skoczyć? Zalewa ją fala współczucia dla ludzi, zwierząt i siebie samej. Płacz staje się tak gwałtowny, że zaczyna krzyczeć. Wystraszona, że ją usłyszą, zatyka sobie usta chusteczką. Nie chce widzieć nikogo. Nawet gdyby matka przyszła teraz z bratem przeprosić ją za cierpienia, jakie jej zadali, nie otworzyłaby drzwi. Nie wybaczyłaby im. Powoli zapada ciemność. Powoli wraca jej wewnętrzny spokój. Łzy przestają płynąć. Bierze do ręki kulkę z laku i myśli, że nikt nie wie, co jest w środku. Kiedy rano znajdą jej ciało, będą się zastanawiać, co kulka znaczy.

Otwiera szufladkę w biurku i wyjmuje rysunki. Nie chce zostawić niczego, co zdradziłoby jej miłość. Żal palić portrety, ale nie ma wyjścia. Może pochowają ją z amuletem na szyi. Wybiera z szafy najelegantszą piżamę, ubiera się w nią. Raz jeszcze podziwia się w lustrze. Wyobraża sobie, jak jej ciało upadnie na trawnik i jak piękna piżama pokryje się krwią i ziemią.

Na cmentarzu zapanuje głucha cisza. Ludzie będą po sobie spoglądać w poczuciu winy: Nie widzisz, że to dziecko zabiło się z miłości? Od tego dnia rodzice będą traktować dzieci z dużo większą wyrozumiałością i uczuciem, żeby nie spotkało ich to samo. Myśli o

ciasnej twardej trumnie, w której nie można wyciągnąć się tak wygodnie jak w miękkim łóżku. Trzeba leżeć prosto i sztywno jak żołnierz. A co, jeśli upadek spowoduje, że tylko się połamie, ale przeżyje?
Może będzie sparaliżowana do końca życia?
Czy dwa piętra to dość wysoko, by się zabić? Może powinna wymknąć się z pokoju i wejść na strych? Może bezpieczniej skoczyć ze strychu? Co za trudna decyzja!
Brak jej jednak odwagi, by opuścić pokój. Mogłaby kogoś spotkać…
Chce po śmierci pięknie wyglądać. Chce, żeby ją ludzie podziwiali: nigdy nie widzieliśmy tak pięknego martwego dziecka.
Teraz w pokoju panuje prawie całkowita ciemność. Tylko przez okno dochodzi słabe światło latarni w oddali. Teraz już jej wszystko jedno, czy umrze «na obcej ziemi», czy we własnym ogrodzie. Wchodzi na parapet, trzymając się mocno za sznurek żaluzji i po raz ostatni patrzy na swoje podobne do cienia odbicie w lustrze. Stwierdza, że wygląda ślicznie. Ślad żalu miesza się z poczuciem zdecydowania. «Już po wszystkim» – mówi spokojnie i czuje się martwa, choć jej stopy stoją jeszcze na parapecie. Upada na głowę i skręca kark. Jej drobne ciało, dziwacznie wykręcone, leży na trawniku. Pierwszy znajduje ją pies. Wsadza jej łeb między nogi i zaczyna lizać. Kiedy się nie rusza, cicho skamle, po czym kładzie się obok na trawie”[55].

Czym więc traktowanie kwestii samobójstwa przez surrealistów różni się od sposobu, w jaki myśleli o niej ich współcześni? Przede wszystkim – tak jak o innych tematach tabu, na przykład o seksie czy o zjawiskach nieuchodzących jeszcze za godne poważnych rozważań, jak choćby senne marzenia – surrealiści o samobójstwie roz-

mawiali. Nie rozpatrywali go ani w kategoriach wykroczenia poza granice przyjętej moralności, ani nie interesowali się jego warstwą plotkarsko-anegdotyczną. Widzieli w wyrzutkach spychanych poza ramy społeczeństw: w szaleńcach, naiwnych artystach, potencjalnych i rzeczywistych samobójcach, wrażliwość nieprzeniknioną dla strażników normalności. Antonina Artauda teoria „samobójców społecznych" (wśród których znaleźli się i Nerval, i Rimbaud, i Lautréamont, i Baudelaire, i Huysmans, i Kierkegaard, i Nietzsche, i Poe)[56] – zepchniętych przez bliźnich w alienację, szaleństwo i śmierć – dopełniała wizji wariatów oraz samobójców postrzeganych jako jednostki wybitne.

Surrealiści traktowali odebranie sobie życia jako wyraz człowieczeństwa. Wśród różnorakich sposobów uprawiania przez nich „szlachetnego sportu wolności" (jak wiele dziesiątków lat później mawiał ich niepokorny uczeń Roland Topor)[57] pozwolenie sobie na wybór między życiem a śmiercią było najpełniejszym wcieleniem wolności niczym nieograniczonej. „Najpiękniejszym darem, jaki dostajemy od życia, jest to, że można je w każdej chwili opuścić" – pisał Breton o Jacques'u Rigaut w *Antologii czarnego humoru*[58].

Koniec, czyli początek. Reklama i moda po surrealizmie

Kiedy mam zrobić witrynę w dużym sklepie,
z zasady pytam kierownika sprawującego nadzór,
czy gotów jest stracić pracę.
Jeśli powie, że tak, mogę zaczynać[1].

Jeśli prawdą jest, że lubię reklamę,
to bezsprzecznie reklama mnie lubi jeszcze bardziej[2].

[…] świat nie skończy się napisaniem pięknej książki, ale piękną reklamą piekła i nieba[3].

Moda była dla surrealistów dziedziną ciekawszą – bo mniej skostniałą – niż sztuki piękne. Wśród surrealistycznych fetyszy maszyna do szycia znalazła się na ważnym miejscu. Uwieczniona w wielokrotnie cytowanym zdaniu z *Pieśni Maldorora*: „Piękne […] niczym przypadkowe spotkanie maszyny do szycia z parasolem na stole sekcyjnym!”[4], do którego Man Ray nawiązał w fotografii *Zagadka Isidore'a Ducasse'a* z 1920 roku (przedstawiającej owinięty materiałem i okręcony sznurkiem przedmiot, kształtem przywodzący na myśl maszynę do szycia). W obrazie Giorgio de Chirico (reprodukowanym w marcu 1928 roku w piśmie „La Révolution surréaliste”) potraktowana na równi z wieżą w Pizie, której niespodzianie towarzyszy. W *Elektroseksualnej maszynie do szycia* Oscara Domíngueza z 1934 roku – spełniająca funkcję metafory kobiety i płodności. W kolażu Josepha Cornella z 1931 roku przewrotnie przedstawiona jako miejsce narodzin elegantki. Z kwiatu i kukurydzy powstanie tkanina, z niej zaś – niczym Wenus z fali morskiej – wyłoni się królowa mody. Szata czyni człowieka, maszyna do szycia – kobietę.

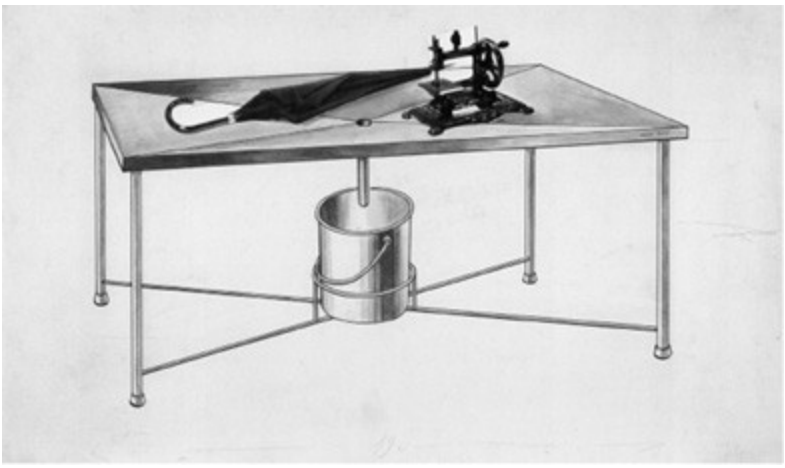
Seria litografii Maksa Ernsta z 1919 roku, zatytułowanych *Fiat modes, pereat ars* (Niech żyje moda, śmierć sztuce), dowodzi poczucia humoru autora oraz stylistycznych związków z manekinami krawieckimi zaludniającymi wczesne obrazy Giorgio de Chirico. Jak inni współcześni mu artyści zafascynowany nowym zjawiskiem masowego handlu i domów towarowych, Ernst bawił się konwencją reklamujących towary katalogów, bez których nie powstałby kolaż *Kapelusz czyni mężczyznę* (1920), wykorzystujący powtarzalność takich wydawnictw oraz sugerujący uniformizację wyglądu przedstawicieli nowej epoki. W kontekście świeżo narodzonego komercyjnego wieku nie dziwią kolażowe ilustracje, jakimi René Magritte zdobił katalogi futer, sprzedawanych w modnym brukselskim sklepie Maison Samuel, ani liczne reklamy jego pędzla.

Podarek Mana Raya z 1921 roku, żelazko z przyklejonymi do stopy pinezkami, to podręcznikowy przykład rządzących estetyką surrealizmu sprzeczności (łączy w jedno czynności prasowania i darcia). Należy do świata mody, ale też, grożąc zniszczeniem powierzonych mu kreacji, buntuje się przeciw niemu. W roku 1933 w piśmie „Minotaure" Man Ray zilustrował trzema zdjęciami artykuł Tristana Tzary, interpretujący kształt kapeluszy w kontekście seksualnych preferencji ich właścicieli[5]. Choć rozważania Tzary uderzają dziś dziewiętnastowieczną nutą pseudonaukowej filozofii płci, zarówno artykuł, jak i zdjęcia Mana Raya świadczą o szczególnej wadze, jaką surrealizm przypisywał modzie. Żaden inny ruch awangardowy nie dojrzał w niej wyrazu podświadomych pragnień.

Niepokojące muzy Giorgio de Chirico z 1919 roku to zagubione w metafizycznym pejzażu manekiny. Wrażenie fuzji świata ożywionego z nieożywionym zwiększa fakt, iż jeden z nich zdjął głowę –

która okazała się niczym innym jak manekinem fryzjerskim – i położył na ziemi niczym kapelusz. Breton w pierwszym *Manifeście* dowodził, że najwyższa kategoria estetyczno-poznawcza surrealizmu: cudowność, zmienia się w zależności od epoki. W romantyzmie jej źródłem były zamkowe ruiny, w jego czasach – sklepowy manekin. Dalí, Man Ray, Masson i kilkunastu innych artystów, którzy na paryskiej Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w 1938 roku zaludnili instalację *Najpiękniejsze ulice Paryża* przybranymi przez siebie woskowymi żeńskimi manekinami, teorii tej nadali nowe barwy.
Nie przypadkiem w tym samym czasie wielu surrealistów prowadziło flirt z wielkimi domami mody, a aranżacja Elsy Schiaparelli z 1937 roku (złożona z pokrytego kwiatami, półleżącego rozebranego manekina oraz wiszącej obok na sznurze sukni) w Pawilonie Elegancji Wystawy Międzynarodowej w Paryżu naśladowała surrealistyczną grę świata rzeczywistego z iluzją.

104. Oscar Domínguez, *Elektroseksualna maszyna do szycia*, 1934



105. Man Ray, *Spotkanie maszyny do szycia z parasolem na stole sekcyjnym*, kolaż, 1932–1933

106. Man Ray, *Podarek*, 1921

Można mnożyć przykłady surrealistycznych dzieł, w których części garderoby naśladują ciało. Mistrzami w oddawaniu związków natury z tym, co ją zasłania, owego „dramatycznego spotkania Pigmaliona z Freudem”[6], byli Dalí i Magritte. Ich wizje dalej inspirują projektantów mody.

W wyobraźni surrealistycznej wśród części ludzkiego ciała uprzywilejowane miejsca zajmowały oko, dłoń, stopa i usta. Oczy, obok

miłości główny temat liryki Eluarda, źródło pamiętnej sceny w *Psie andaluzyjskim*, fetysz Dalego, fascynowały surrealistów jako narzędzie voyeuryzmu, dające jednocześnie możliwość ucieczki w podświadomość (stąd popularność fotografowania się z oczami zamkniętymi). Oderwane od reszty ciała, trafiały na przedmioty surrealistyczne (*Przedmiot niezniszczalny* Mana Raya z 1923 roku czy *Przedmiot* Claude Cahun z 1936 roku), gadżety (*Oko czasu* Dalego z 1949 roku, wysadzany diamentami i rubinami zegarek) i obrazy (*Zdradliwe lustro* Magritte'a z 1928 roku, gdzie oko odbija świat, zwiększając tym zagadkę i własną, i świata). Stąd krok do projektantów mody, którzy wykorzystywali – i wykorzystują – paradoks oka jako atrakcyjnego ornamentu oraz narzędzia podziwiania ich kreacji.

Symbolika dłoni (i samotnej rękawiczki) ma długą historię, począwszy od presurrealistycznej *Zaczarowanej ręki* Nervala, przez *Pieśń miłości* Giorgio de Chirico z 1924 roku, płonącą dłoń unoszącą się nad Sekwaną w *Nadji*, w której też pojawia się zdjęcie rękawiczki z brązu, po makabryczny epizod w *Psie andaluzyjskim* oraz liczne fotografie szyldów w tym kształcie. Znakiem rozpoznawczym projektów Jeana Cocteau dla Elsy Schiaparelli były właśnie dłonie: wyhaftowane na ubiorze, obejmujące ciało w czułym uścisku, zastępujące banalny pasek, wprowadzające niepokojące podwojenie części ciała modelki. Projekty współczesne wykorzystują podobną dwuznaczność. Inne, nawiązując do rozpoznawalnego elementu z obrazów de Chirico, bawią się grą słów angielskiego *hand bag*.

Stopy z *Czerwonego modelu* (1935) i *Filozofii w buduarze* (1947) Magritte'a, zainspirowane ponoć szewskim szyldem, jaki spostrzegł gdzieś Max Ernst, przywodzą na myśl brutalne sąsiedztwo skóry

żywej i martwej. Ideę Magritte'a oddają w trzech wymiarach buty projektu Cardina. Pomalowane paznokcie sandałów podnoszą poprzeczkę ironii stopień wyżej.

Obok głębin morskich (obecnych w *Rozpuszczalnej rybie* Bretona i fantazjach Dalego na temat homara) surrealistów fascynował las. Dziesiątki obrazów Ernsta nadały plastycznego kształtu Baudelaire'owskiemu „lasowi symboli". Paul Delvaux i Dorothea Tanning fantazje te ubrali w dziewiętnastowieczną sukienkę, przedstawiając postać kobiecą w charakterze cząstki lasu, drzewa zakorzenionego w żyznej glebie. Pół wieku później do tradycji tej przekornie nawiązali projektanci mody, w roli ojca natury obsadzając Davida Burne'a. Projektanci wystaw sklepowych zaś wykorzystali dwie z wielu dalijskich obsesji: pary skorupek (z jakich w sfilmowanym happeningu niczym Kastor i Polluks wykluli się na plaży Cadaqués Dalí i Gala) oraz twarzy zasłoniętej bujną roślinnością (efektu znanego i z obrazów, i z fotokolażu zamieszczonego w „Międzynarodowym Biuletynie Surrealistycznym" 1936 roku). Luźniejszy związek z naturą, bliższy z mizoginią ma projekt świadomie czerpiących z dadaistyczno-surrealistycznych wzorców brytyjskich projektantów The English Eccentrics, przypominający udekorowany przez André Massona manekin z paryskiej wystawy.

W roku 1939 Salvador Dalí zaprojektował dwie wystawy sklepowe nowojorskiego domu towarowego Bonwit Teller przy Piątej Alei. Ów „manifest poezji, która zstąpiła na ulicę", ilustrować miał kompleks Narcyza w scenerii dziennej i nocnej. Dzień wyobrażała staroświecka „włochata" wanna, obłożona karakułami, pełna wody i narcyzów. Trzy woskowe ręce podtrzymywały lustro wystające z wanny, do której zamierzał właśnie wejść ubrany w zielone pióra i zakurzone

pajęczyny dziewiętnastowieczny woskowy damski manekin. Głowę pokrywały mu czerwone róże, paznokcie – gronostajowe futerko. Noc symbolizowało łoże z baldachimem złożonym z głowy bawołu z krwawiącym gołębiem w paszczy. W czarnej pościeli spoczywał drugi manekin, podgrzewany palącym się w łożu sztucznym węglem, którego blask buchał przez wypalone w satynie dziury. Obok stał jeszcze jeden manekin, obwieszony klejnotami. 16 marca, kilka godzin po odsłonięciu wystaw, dyrekcja sklepu bez porozumienia z artystą usunęła łoże oraz zamieniła staromodne manekiny na współczesne. Wściekły Dalí wybił szybę i natarł na wannę, która ku radości gapiów wywróciła się na ulicę. Wkrótce potem ogłosił *Deklarację o autonomii wyobraźni i o prawie do szaleństwa.*

Piętnaście lat wcześniej w pierwszym *Manifeście surrealizmu* Breton zanotował prorocze słowa: „miałem zamiar szukać zastosowania dla poezji w reklamie (twierdziłem, że świat nie skończy się napisaniem pięknej książki, ale piękną reklamą piekła i nieba).

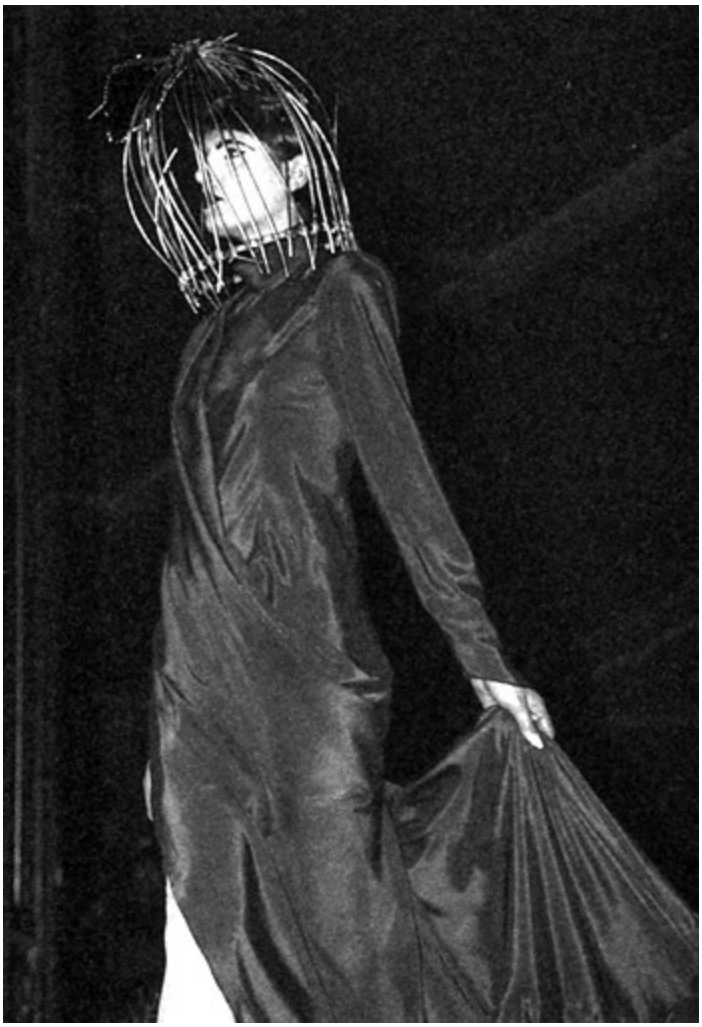
W tym samym czasie ktoś równie nudny jak ja, mianowicie Piotr Reverdy, pisał:

«Obraz jest czystym tworem umysłu.

Nie może się narodzić z porównania, ale ze zbliżenia dwóch bardziej lub mniej oddalonych od siebie elementów rzeczywistości.

Im dalszy i trafniejszy będzie związek między dwoma przybliżonymi do siebie elementami rzeczywistości, tym obraz będzie mocniejszy, tym więcej będzie miał siły wzruszenia i realności poetyckiej…»”[7].

107. Marisol, *Płaszczyk*, 1960



108. Pokaz mody: The English Eccentrics, 1986

109. François Lesage, *Pasek*, 1986

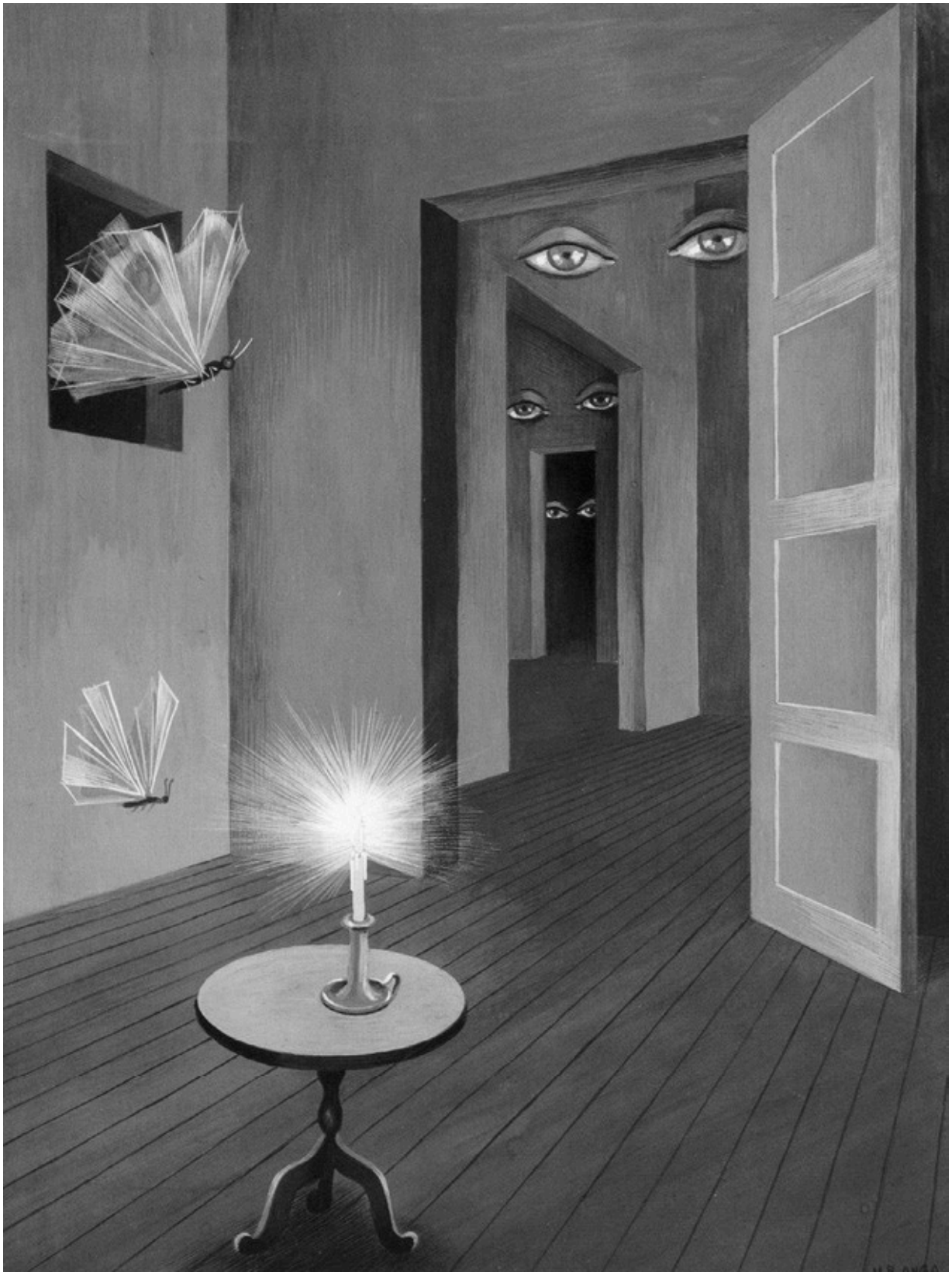
110. René Magritte, *Filozofia w buduarze*, 1947

111. Pierre Cardin, *Buty męskie*, 1986

Osiem dziesięcioleci później definicja ta nadal określa reguły, którymi rządzi się reklama XXI wieku.

W środku drugiej wojny światowej Breton na wygnaniu – świadom złych chwil wymyślonego przez siebie ruchu – przemawiał do kończących studia francuskich studentów: „Wiem dobrze: nawet w ostatnich miesiącach w Yale mogliście słyszeć, że surrealizm umarł. Jeszcze we Francji obiecywałem sobie przedstawić któregoś dnia publicznie wszystkie wycinki prasowe na ten temat, jakie zdołałem zgromadzić: surrealizm umarł. Byłoby to dość pikantne – pokazać, że te nekrologi zjawiały się prawie co miesiąc od chwili powstania surrealizmu! […] Choć nie spodoba się to pewnie kilku niecierpliwym grabarzom, schlebiam sobie, że jednak wiem lepiej od nich, co by mogła oznaczać dla surrealizmu jego ostatnia godzina: byłyby to narodziny bardziej emancypacyjnego ruchu”[8].

Słowa te brzmiały nieprzekonująco. Okazały się trafne.



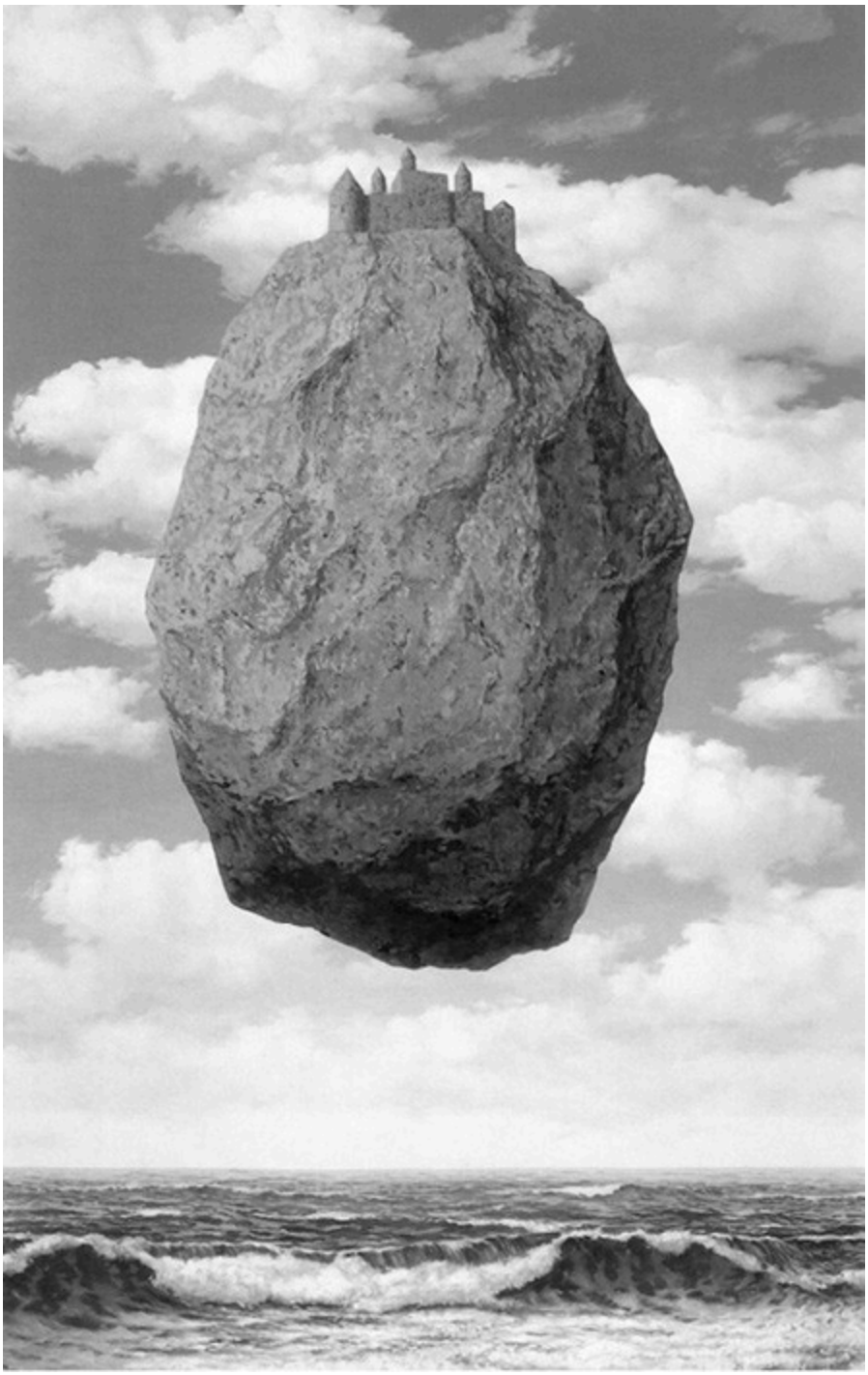
112. Remedios Varo, *Bezsenność*, reklama środków nasennych firmy Bayer, 1947

Do reklamy surrealiści mieli szczególny stosunek. Nową kulturę masową – szyldy, neony – traktowali jako wylęgarnię nowej wrażliwości, której nie sprzyjała sztuka oficjalna. Porozlepiane na miejskich murach afisze współtworzyły współczesną mitologię w surrealistycznej literaturze.

W drugiej połowie lat czterdziestych malarka Remedios Varo zarabiała w Meksyku projektowaniem reklam dla firmy Bayer. I choć prace te powstawały na zamówienie kapitalistycznego kolosa, stylistycznie nie różnią się od jej obrazów. W reklamie środków nasennych trzy pary oczu śledzą widza (klienta) znad otwartych na oścież serii drzwi w niekończącej się amfiladowej perspektywie. Owady o skrzydłach z kryształu garną się do płonącej świecy. Varo zrobiła też trzy reklamy środków przeciwbólowych. W jednej z nich dama w powłóczystej sukni stoi przykuta do kolumny w bajkowo-pałacowej architekturze pełnej różowych chmurek, w plecach uwięzionej tkwi okrwawiony nóż. W drugiej wygięta bólem postać biegnie po pustynnym pejzażu wysadzanym ostrymi szpilami, z których część ulatuje w powietrze i wbija się w umęczone ciało, usiłujące zerwać krępujące je bandaże. W tle wznosi się znany z obrazów zamek. Wizualna metafora bólu, ukazująca ciało skrępowane i kłute, przywodzi na myśl autoportret Fridy Kahlo z 1944 roku: *Złamany kręgosłup*. W trzeciej reklamie artystka rozpięła ciało chorego na inspirowanym średniowiecznymi narzędziami tortur kole, stojącym w środku otoczonego wieżyczkami strzelniczymi dziedzińca. W reklamach lekarstw Varo wykorzystywała zawartą w surrealistycznej poetyce skłonność do makabry. W reklamie środków zwalczających pasożyty

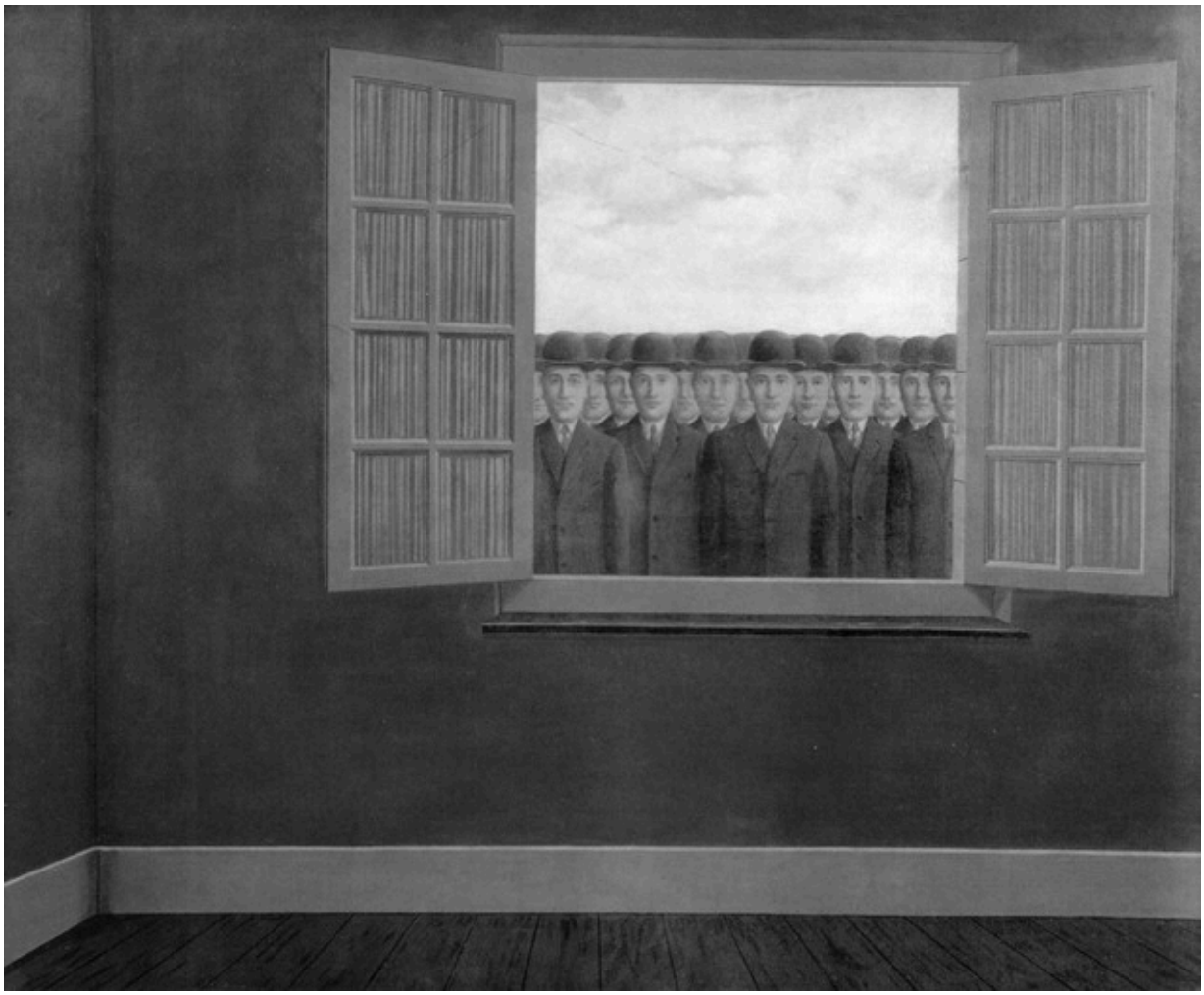
posłużyła się wrodzonym surrealizmowi humorem: zżarty przez szkodnika liść atakują uzbrojone w długie miecze fantastyczne stwory. Narracyjny surrealizm tych reklam zachęcał widać do kupowania produktów firmy Bayer, skoro zwracała się ona do artystki kilkakrotnie (zlecając jej także zaprojektowanie kalendarza). Tajemniczy nastrój, długie cienie, nieoczywiste w świecie handlu metafory, styl drobiazgowy, a jednak pełen niedopowiedzeń okazały się dla farmaceutycznej reklamy idealne.

Jako jedyny wśród awangardowych ruchów surrealizm zajmował się skompromitowaną w oczach przedstawicieli nowoczesności kwestią piękna. Zamykające *Nadję* zdanie: „Albo Piękno będzie KONWULSYJNE, albo nie będzie go wcale”[9] było kryptodefinicją samego surrealizmu. Choć sprzeczna z założeniami określonymi w pierwszym *Manifeście* troska o walory estetyczne przewijała się nieustannie przez twórczość surrealistycznych pisarzy, poetów, malarzy, a nawet twórców ezoterycznych przedmiotów. Efekt często był zbawienny. Na dłuższą metę okazał się zgubny. A w każdym razie tak z pewnością uważaliby surrealiści, gdyby kilka dziesięcioleci po śmierci niespodzianie zmartwychwstali.



113. René Magritte, *Zamek w Pirenejach*, 1959

114. Zdjęcie mody



115. René Magritte, *Miesiąc winobrań*, 1959

116. Zdjęcie mody

Znamienny epizod, zapowiadający taki rozwój wypadków, opisała Dorothea Tanning we wspomnieniowej książce *Between Lives. An Artist and Her World* (Między życiem jednym a drugim. Artystka i jej świat)[10]. Na krótko przed śmiercią Ernsta, we wczesnych latach siedemdziesiątych, zjawiło się w ich prowansalskim domu dwóch jegomościów – wynalazców surrealistycznego łoża, gwarantującego surrealistyczne sny. Model mebla ozdabiały tekturowy księżyc, bukiet z plastikowych liści paproci, narzuta z norek oraz wezgłowie zrobione ze ścianki japońskiej klatki dla ptaków – takiej samej, jakich Ernst używał w kolażach. Rozentuzjazmowani producenci prosili mistrza o podpisanie ich dzieła, co – przychylny światu i zmęczony życiem – uczynił. Mimo agresywnej kampanii reklamowej surrealistyczne łoże okazało się komercyjnym fiaskiem (choć w roku 2007 znalazło się na wystawie „Rzeczy surrealistyczne – surrealizm i design” w Victo-

ria & Albert Museum w Londynie). Przetarło jednak drogę setkom podobnych, kiczowatych i wulgarnych produktów, cytujących bezwstydnie z surrealistycznej poetyki.
Szybko, zachłannie i skutecznie surrealizm został wchłonięty przez establishment, reklamę, wielkie korporacje, kreatorów niedostępnej dla zwykłych ludzi mody. Przez tę pokaźną część ludzkości, której surrealiści wypowiedzieli przez chwilę zwycięską wojnę. Przyśpieszenie cywilizacyjne zrobiło jednak swoje i wytoczony w owej wojnie oręż dawni oponenci ruchu przetopili na złoto. Ubiegł ich w tym jedynie Dalí, wytyczając drogę pozbawionym talentu imitatorom.
Anegdotyczny, oparty na narracyjnych, przewrotnych pomysłach styl Dalego czy Magritte'a potrzebom reklamy odpowiadał idealnie. Obaj o tym wiedzieli, a ich związki ze światem reklamy były istotniejsze, niż historycy ruchu przez długi czas chcieli pamiętać.

„Uważam, że telewizja, kino, prasa genialnie pozwalają w nowoczesny sposób podporządkowywać i ogłupiać tłumy, dlatego też uwielbiam wytwornie się nimi posługiwać. Im więcej kretynów będzie ganiało za Dalím, tym drożej będą się sprzedawały moje obrazy”[11]. Obrazy jednak sprzedawały się widać nie dość drogo i artysta musiał występować w telewizyjnych reklamach, między innymi Alka-Selzer i czekolady Langlet. Wykorzystywał w nich wytworny kabotynizm, długie i spiczaste wąsy, zdolności aktorskie oraz umiejętność szybkiego nanoszenia farby na ciała modelek. Producenci dzisiejszych reklam żałują, że nikt dotychczas nie zastąpił marki Dalego. Jego ducha nadal jednak tu i ówdzie można znaleźć. Muzeum Dalego na Montmartrze oferuje trójwymiarowe wersje obrazów, wykonane w złocie bądź brązie. Na wystawie zorganizowanej niedawno w warszawskiej Królikarni sponsor, producent samochodów, na kopii ob-

razu z 1944 roku, *Sen wywołany lotem pszczoły wokół owocu granatu na sekundę przed przebudzeniem*, zastąpił skaczącego ku uśpionej nagiej Gali tygrysa autem. I tak zamknęło się magiczne koło: wystarczyła drobna podmiana, by dzieło sztuki, którego długi tytuł zakłada złożoność treści, przeobraził się w billboard zachęcający do kupna tej, a nie innej marki. Oczywiście sprawa jest nieco bardziej skomplikowana. Zarówno obrazy Dalego, jak i Magritte'a – świadomie bądź nie, choć trudno zapomnieć o długotrwałym flircie obu twórców ze światem handlu – zachęcają do przetwarzania ich na potrzeby reklamy. Tłumy, jakie przewijają się przez muzea Dalego w Cadaqués i Figueres, różnią się od publiki spotykanej na wystawach awangardy. Turyści ciągnący tam z najdalszych stron świata nie są wytrawnymi pożeraczami wystawowych sal. Nie czuliby się w nich tak komfortowo jak tutaj, gdzie zrelaksowani oglądają sztuką „wysoką", a jednak tak łatwą, tak zabawną i zdumiewającą.

La Pony...
un cheval de bataille
puissant, élégant, économe.
La Pony est déjà en train de gagner la bataille des années '80. Il y a de quoi. Un superbe design signé Giorgetto Giugiaro. 4-5 places. 155 km/h. L'équipement? archi-complet.
Consommation (selon norme DIN): 6,7 l. aux 100 km. Entretien tous les 10.000 km. Pièces de rechange tarifées. 1 an de garantie.
Côté sécurité: zones d'absorption de chocs, tôle de 0,8 mm, double circuit de freinage. Tenue de route imperturbable.
La Pony de Hyundai est décidément la voiture d'aujourd'hui. 3 versions: S et DLX (1238 cc), GLS (1439 cc).
A partir de 124.800 F (+ TVA 25 %).
Venez l'essayer chez nous :
GARAGE R.F. MOTOR
183-187 avenue Jean Dubrucq - 1020 Bruxelles
Tél. : 427.34.67
HYUNDAI
pony

117. Reklama samochodu

118. René Magritte, *Gniew Bogów*, 1960

Avida Dollars (przezwisko nadane przez Bretona Dalemu, stanowiące anagram jego imienia i nazwiska) stanowił, rzecz jasna, krańcowy przykład komercjalizacji surrealizmu. Większość współczesnych reklam czerpie jednak nieprzerwanie z surrealistycznej poetyki. Ktoś gra na pianinie stojącym na plaży, ktoś inny stąpa po piasku, nie zostawiając śladów, fryzury modelek targa irracjonalny w zastygłym powietrzu powiew, lustra odbijają nieistniejące sprzęty, przedmioty pojawiają się i znikają niczym za dotknięciem czarodziejskiej różdżki[12]. Znane z *Psa andaluzyjskiego* czy z *Muszelki i pastora* Germaine Dulac efekty na stałe zagościły w naszych domach, tyle że ich przewrotność zastąpiła utylitarność. W *Balu na*

ugorze jezuita odwiedzający Rolanda Topora komentuje handel dewocjonaliami: „czy to wina Kościoła, że im bardziej tajemnicza idea, tym większy wzbudza przepływ pieniądza? Czy to samo zjawisko nie występuje w sztuce?”[13]. Owszem. Co więcej, podobnymi prawami rządzi się reklama. Tajemniczość surrealistycznych, onirycznych wizji w połączeniu z szokiem, jakie niegdyś wywoływały, okazała się dla jej twórców najatrakcyjniejszą pożywką.

Przeprowadzona przez surrealistów estetyczno-poznawcza rewolucja polegała między innymi na tym, że w codzienności dojrzeli niezwykłość. W rayogramach Mana Raya (wynalezionych przezeń zdjęciach bez aparatu, uzyskiwanych przez kładzenie przedmiotów na światłoczułym papierze) wyrwany z kontekstu obiekt ogromnieje, obrasta aurą, nabiera nowego znaczenia, staje się epicentrum uwagi widza, zmienia się w przedmiot pożądania. Klucz, zwitek waty, kawałek drutu niespodzianie przeradzają się w fetysze. Podobny efekt Man Ray uzyskiwał zresztą i za pomocą mniej skomplikowanych metod, fotografując przeniesione w nowe otoczenie przedmioty w niepokojącym, erotycznym zbliżeniu, sprawiając, że wyglądają na prawdziwe i wirtualne jednocześnie. Jego techniki, prowadzące do powstawania zaskakujących martwych natur, przemawiają językiem fotografii reklamowej, próbującej podnieść towar do rangi egzotycznej zjawy, zmienić go w symbol elegancji, piękna i seksu[14]. Dodatkowy smaczek nadaje fakt, że rayogramy powstały w trakcie wywoływania zdjęć mody zrobionych na zamówienie Poireta, który stał się ich – rayogramów – pierwszym nabywcą.

119. Salvador Dalí w Port Lligat, fot. Gala Dalí, ok. 1932

120. Michael Roberts, fotografia mody, 1985

121. Meret Oppenheim, *Śniadanie na futrze*, 1936

122. Elsa Schiaparelli, kapelusz w kształcie buta, 1937

123. Karl Lagerfeld, kapelusz-fotel i suknia w tapicerkę, 1985

Układając w 1942 roku swoją ostatnią antologię, surrealiści nadali jej tytuł brzmiący niczym hasło reklamowe wielkiego domu towarowego: *La Conquête du monde par image* (Obraz zdobywa świat). Paradoks sytuacji celnie ujęła Rosalind E. Krauss: „Właśnie owo wrażenie przemieszania świata obrazu ze światem rzeczywistym ce-

chuje naszą skażoną obrazami kulturę, czy nazwiemy ją kulturą spektaklu czy symulacji. Wystarczy przenieść się w przyszłość i spojrzeć na słynne zdjęcie Richarda Avedona z 1955 roku, na którym triumfująca modelka pozuje w asyście pary słoni, by pojąć, jak niewiele dzieliło surrealizm od kreatorów mody […]. Całą duszą buntując się wobec świata mody i konsumpcji, atmosfery kontroli i manipulacji, surrealiści mimochodem stali się mistrzami mediów: od fotografii po ilustrowane pisma, film oraz abstrakcyjną ideę pożądania”[15].

Chwiejny mariaż sztuki z modą zawiązał się na długo przed surrealizmem, szczególne ożywienie przeżywając pod koniec XIX wieku. *Panny z Avignonu* po raz pierwszy zostały pokazane publiczności w galerii Poireta, nim za radą Bretona kupił je inny paryski projektant, Jacques Doucet, zatrudniający na posadzie nadwornego fotografa Mana Raya.

Elsa Schiaparelli błyskawiczną karierę zawdzięczała związkom z Cocteau, Dalím i Leonor Fini (autorką wzorowanego na sylwetce Mae West flakonu perfum Shocking). Ich wizje pozwalały wprowadzić do mody niespotykane dotychczas szaleństwo, przemawiające – o dziwo – do bogatej konserwatywnej klienteli, znużonej minimalizmem Chanel. Paryski sklep, otwarty w 1936 roku na placu Vendôme, wabił klientów wystawą, na której wypchany i pomalowany na różowo niedźwiedź z szufladami w brzuchu spoczywał na kanapce w kształcie ust Mae West. Z Schiaparelli współpracował nawet Louis Aragon, projektując naszyjnik z pseudopastylek aspiryny. Paryskie lata trzydzieste, obfitujące w bale, na których arystokraci naśladowali ubraniową ekstrawagancję surrealistów, były dla niej złotym wiekiem. Ich koniec, niosący widmo wojny, wzmógł tylko

potrzebę iluzji i ucieczki od świata. Jaki inny artystyczny kierunek zapewniał ucieczkę dalszą niż surrealizm?

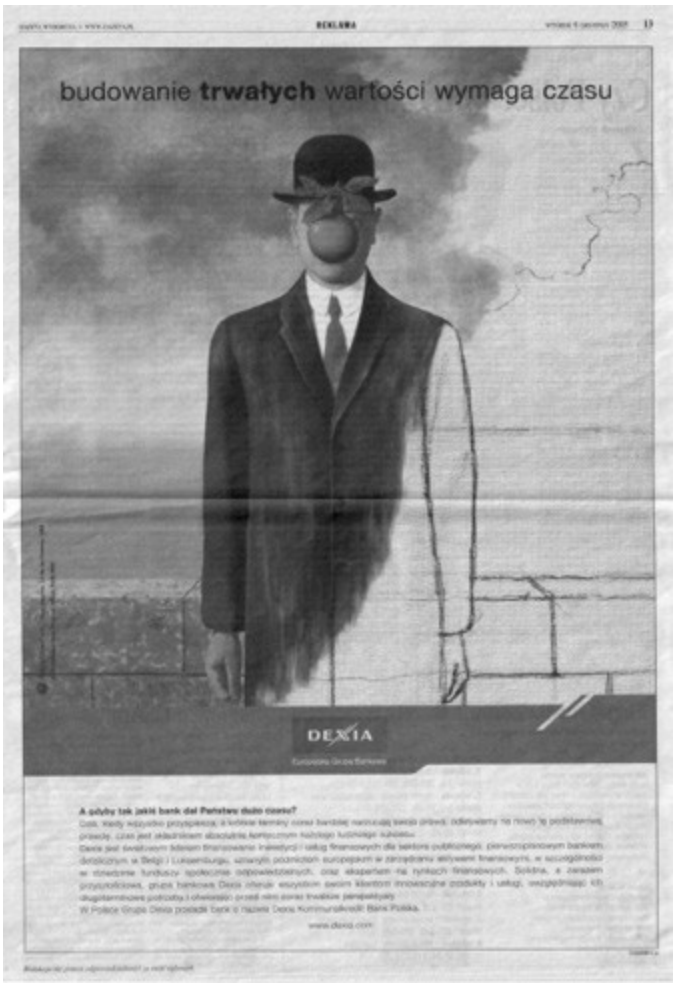
Projekty Dalego, przemieniające ciało w komodę, a głowę w stelaż pod odwrócony obcasem do góry but, należą do obsesyjnych tematów obecnych i w jego malarstwie i przedsięwzięciach zarobkowych. Jak surrealistyczne przedmioty podważają zdroworozsądkową wiedzą i do próby interpretacji zapraszają podświadomość. Wizja modelki w sukni z kieszeniami naśladującymi szuflady łączyła w sobie dwie dalijskie obsesje: kobiety-przedmiotu oraz erotycznej penetracji. Kostium, zaprojektowany przezeń w 1936 roku dla Schiaparelli, w połowie lat osiemdziesiątych zainspirował artystów z paryskiej szkoły mody.

Kapelusze w kształcie buta, odwracające porządek rzeczy postawieniem stopy na głowie, wywodzą się z prywatnych obsesji: zrobionego przez Galę w 1932 roku zdjęcia młodego Dalego z pantofelkiem na głowie oraz z pamiętnej sceny *Złotego wieku*, w której co prawda nie buty, lecz równie niespodziane kamienie zdobią głowy pomnika i przechodnia.

Bardziej niż inne części garderoby kapelusze dają nieskończone możliwości burzenia konwencjonalnych form. Nawiązując do tradycji maskarady i błazeńskiej czapki, kpią z roli, jaką odgrywają w uroczystościach. Szalonych projektantów nie krępują dziś żadne ograniczenia: od wykorzystujących grę słów kapeluszy w kształcie głów kapusty, poprzez gorset i odwracającą czynność siedzenia miniaturkę krzesła Karla Lagerfelda, po porcję frytek czy durszlak z naśladującą wodę woalką.

124. Meret Oppenheim, *Moja guwernantka*, 1936

125. Reklama wykorzystująca obraz Salvadora Dalego *Uporczywość pamięci* z 1931 roku, 2006



126. Reklama wykorzystująca obraz René Magritte'a *Syn człowieczy* z 1964 roku, 2006

Koneksje sztuki z modą i handlem często prowadziły oczywiście do powstania oryginalnych dzieł. Zdjęcia mody robione dla „Harper's Bazar" przez Mana Raya (mającego przez kilka sezonów wyłączność na dokumentowanie paryskich kolekcji) szybko trafiły do albumów o surrealizmie. W połowie lat trzydziestych, dzięki wstawiennictwu Mana Raya, Meret Oppenheim sprzedała Elsie Schiaparelli pomysł biżuterii zimowej: bransoletek oklejonych futerkiem. Z tego komercyjnego pomysłu zrodziła się idea najsłynniejszego surrealistycznego

przedmiotu, nazwanego przez Bretona – w nawiązaniu do obrazu Maneta (bo chyba nie do Sachera-Masocha) – *Śniadaniem na futrze*. Jak zanotował biograf Mana Raya, Neil Baldwin, prowadzona wiosną 1936 roku w kawiarni De Flore rozmowa Oppenheim z Dorą Maar i Picassem (który chwalił futrzaną bransoletkę) przerodziła się w fantazjowanie, co jeszcze można futrem pokryć. „«Choćby filiżankę ze spodkiem, którą trzymam w ręku» – pomyślała Oppenheim. Po czym pobiegła do Monoprix, kupiła filiżankę, spodek i łyżeczkę, które przyozdobiła futerkiem chińskiej gazeli”[16]. Reszta jest znana: Breton pokazał *Śniadanie na futrze* na Surrealistycznej Wystawie Przedmiotów w paryskiej galerii Charles’a Rattona, skąd powędrowało do londyńskiej Burlington Gallery. Dziesięć lat później kupiło je Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Dziś uchodzi za najgenialniejszy przykład surrealistycznego przedmiotu, wykorzystującego sprzeczności zrodzone z „przypadkowego spotkania” formy i materii, przyciągającego uwagę widza, lecz i odpychającego myślą o dotknięciu ust do zmoczonego zawartością filiżanki futra. Obok *Śniadania na futrze* w galerii Rattona stanęła *Moja guwernantka* Oppenheim, parodia wymogów mody i ofiar ponoszonych na jej ołtarzu – podane niczym pieczone udka kurczaka, eleganckie damskie pantofle. Koło nich zawisła *Marynarka afrodyzjak* Dalego, obszyta kieliszkami z likierem, mającym ponoć – jak potwierdził później w *Mrocznym przedmiocie pożądania* Buñuel – właściwości podniecające.

Mimo pojedynczych zdarzeń (do których należy opowiadający o miłości sklepowych manekinów napisany przez Fernanda Légera epizod *Dziewczyna o prefabrykowanym sercu* w filmie Hansa Richtera *Sny, które można kupić za pieniądze* z lat 1944–1946 czy też fakt, że

Pollocka wylansowały właśnie „Harper's Bazar" i „Vogue"), po drugiej wojnie sztuka i moda na jakiś czas się rozeszły. Dior zajął miejsce Schiaparelli, twórczyni – wedle jego słów – „okropnego stylu, upiornych kapeluszy i surrealistycznych ozdób", która „granice dobrego smaku przesunęła tak daleko, że elegancja zmieniała się w dziwactwo"[17]. Dopiero lata osiemdziesiąte przyniosły renesans twórczości Schiaparelli. Młodzi projektanci podjęli dialog z wizją mody onirycznej, dodając własną dawkę humoru i szaleństwa.

Do dziś żadnego innego awangardowego kierunku reklamy i witryny sklepowe tak bezustannie nie cytują i nie przedrzeźniają. Zainteresowanie twórców reklam poetyką surrealistyczną łatwo zrozumieć: reklama – jak surrealizm – żywi się łączeniem elementów snu i jawy. Marzenie o posiadaniu produktu na sprzedaż, jego estetyzację, magiczną przemianę najskuteczniej wyraża język iluzji i tajemnicy. W obiektywie surrealistycznego fotografa banalna sukienka staje się wyjątkowa.

A jednak, jak słusznie zauważa Peter Wollen, „wchłonięcie sztuki i mody przez ogólnoświatowe społeczeństwo spektaklu wzbudza zrozumiały niepokój, gdyż sztuka nie tylko traci formalną autonomię, lecz także charakteryzujący ją od dawna dystans do imperatywów handlu. Zlewa się w jedno z nieprzerwaną, nachalną, wszędzie identyczną komedią mediów, napędzaną przez sponsorów, reklamę i marketing"[18].

Politycy i językoznawcy – każdy na własną rękę – dowiedli, że koniec i początek to jedno i to samo. W językach słowiańskich oba wyrazy wywodzą się z tego samego rdzenia: prasłowiańskiego „ken-" („kon-"), oznaczającego ustalony na krańcu punkt bądź linię – koniec lub początek, jak kto woli. Staroruski „kon" znaczył jed-

nocześnie granicę, początek i koniec, zaś dawne polskie „pokon”, oznaczające koniec, używane bywa w gwarach polskich w znaczeniu początek[19].

Sądzę, że ta niemająca wiele wspólnego z surrealistami dygresja zyskałaby ich aprobatę. Umierając dwa lata przed wydarzeniami majowymi, Breton nie przewidział, że paryscy studenci podejmą JEGO hasła (a nie Sartre’a, który skutecznie przecież zdetronizował go przy kawiarnianym stoliku). Przywołane w Zaduszki widmo Buñuela zdziwiłoby się jeszcze bardziej na widok dzisiejszych reklam, czerpiących – nieudolnie, lecz stale – z poetyki *Psa andaluzyjskiego* i *Złotego wieku*. Poetyki, która osiemdziesiąt lat temu mieszczaństwo szokowała, a dziś zachęca do kupna lodówki.

Sylwetki

Magik w świętym lesie.
Za siedmioma woalami, czyli Josef von Sternberg

„Von Sternberg ofiarował nam *swój świat*, nie przejmując się bezcelowymi podziałami na prawdę i fałsz, rzeczywistość i iluzję. […] Jego dziwny, pełen erotyzmu świat jest w pełni surrealistyczny. […] Temat potrzebny jest mu tylko po to, by w sposób racjonalny osiągnąć irracjonalny efekt. Postępując tak samo jak Raymond Roussel, von Sternberg z wielką dokładnością pokazuje wydarzenia o miernym znaczeniu, by doprowadzić do scen zatopionych w otchłani tajemnicy”[1] – pisał kronikarz surrealizmu w kinie, Ado Kyrou.

W 1951 roku w poświęconym surrealizmowi numerze pisma „L’Age du cinéma”[2] jedenastu surrealistów zadeklarowało podziw dla *Szanghajskiego gestu* von Sternberga (1942). Adepci przeżywającego wówczas nie najlepsze lata kierunku dojrzeli w nim zapowiedź *amour fou* (w *Le surréalisme au cinéma* Ado Kyrou poświęcił długi akapit refleksji nad sceną, w której grany przez Victora Mature’a „Doktor” Omar opuszcza falbankę zakrywającą ramię pięknej „Poppy” tylko po to, by zaznać przyjemności podciągnięcia jej z powrotem[3]). Obok bliskiego ich estetyce onirycznego nastroju filmu surrealistów ujęła z pewnością wizja półnagich kobiet, zamkniętych w zawieszonych w powietrzu klatkach, reminiscencja manekina André Massona z Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu w 1938 roku[4].

W tymże numerze „L’Age du cinéma” surrealiści snuli marzenia, jak ich zdaniem powinna wyglądać jedna ze scen *Szanghajskiego gestu*, traktowana przez nich jako trampolina do dygresji najróżniejszej na-

tury. Nie zawsze filmowe, wizyjne odpowiedzi przywodzą na myśl wyniki ankiety na temat przebudowy znaczących budynków Paryża. Tyle że tym razem dysekcji uległo cenione przez nich dzieło sztuki.

Spośród licznych europejskich reżyserów, robiących w latach trzydziestych hollywoodzkie kariery, niewielu udało się zachować artystyczną konsekwencję i nienaruszoną komercyjnymi wymogami studia stylistyczną odrębność. Josef von Sternberg, choć jego europejskość jest dyskusyjna – przyjechał bowiem do Stanów w dzieciństwie i całe życie zżymał się na przypinaną mu etykietkę Austriaka – był twórcą o zamorskiej wrażliwości. Jego filmy powstały w Hollywoodzie dziwnym zrządzeniem losu.

Na pierwszy rzut oka wydawać się mogło, że Joe Stern lubił to, co lubiło Hollywood. Kochał wspaniałe kostiumy i zatłoczone sceny z udziałem wielu statystów. Podkreślał dramatyzm akcji długimi zbliżeniami twarzy. Z trzeciorzędnej berlińskiej gwiazdki błyskawicznie uczynił światową sławę. Jak inni wielcy po przyjeździe do Hollywoodu przyjął zblazowaną pozę i grał ją konsekwentnie przez resztę życia. To jednak, co innym służyło do spełniania niepisanych wymogów studia, on wykorzystywał w sposób przewrotny. Kostiumy Marleny Dietrich były nie tylko blichtrem, ale i ważnym środkiem windowania wampa na piedestał tak wysoki, że melodramat zmieniał się w opowieść surrealistyczną. Statyści wprowadzali irracjonalny chaos. Modelowane światłem zbliżenia zwalniały akcję i miały wyłącznie znaczenie artystyczne.

Ostatnie dwa z siedmiu filmów, jakie von Sternberg nakręcił z Marleną Dietrich – *Imperatorowa* (1934) i *Kaprys hiszpański* (1935) – zdawały się mieć wszelkie szanse, by, choćby ze względu na temat, odnieść kasowy sukces. Historia metamorfozy naiwnej dziewczyny

w pozbawioną skrupułów carycę i sentymentalny romans oparty na pikantnej powieści Pierre'a Louÿsa ze schyłku wieku, *Kobieta i pajac*, były świetnym materiałem na kochane przez publiczność melodramaty. Tymczasem von Sternberg nakręcił filmy najdziwniejsze w swoim dorobku. Mierzy się w nich z estetyką Hollywoodu i z oczekiwaniami publiczności. Producent i widzowie nie spodziewali się ani satyry na odrealnionych przez kostiumy i charakteryzację bohaterów, ani drwiny z konwencji dobrego smaku.

127. Josef von Sternberg

128. Marlena Dietrich w *Kaprysie hiszpańskim*, 1935

129. *Imperatorowa*, 1934

Oba filmy poniosły finansową klapę, a krytycy zachodzili w głowę, czemu reżyser ceni je tak wysoko. Wypominano im to wszystko, co do dziś amerykańska krytyka zarzuca najlepszemu europejskiemu kinu: niemoralność, niedopowiedzenia, zbyt złożone postacie, nie dość oczywisty podział na dobro i zło, niejasny finał, zamiłowanie do półtonów. Ironię, sarkazm i dwuznaczność kochali surrealiści, lecz nie Hollywood.

Lepiej zrozumiałby von Sternberga Luis Buñuel, który *Psa andaluzyjskiego* (1929) i *Złoty wiek* (1930) nakręcił na krótko przed powstaniem *Kaprysu hiszpańskiego*. Obaj dojrzeli materiał na surrealistyczny film w findesieclowej powieści, w której inni widzieli tylko sentymentalny romans. Obaj zabawili się dekadencką ideą wiecznej kobiecości: dziewicy i dziwki w jednej osobie. Sieć zarzucona przez ko-

bietę-pająka okazała się równie groźna dla żyjącego w dwudziestowiecznym świecie zamachów bombowych Matthieu w *Mrocznym przedmiocie pożądania* Buñuela (1977), jak dla archaicznego Don Pascala, wędrującego po księżycowej krainie wyczarowanej z obrazów Goi. *Amour fou*, zgubna dla bohaterów *Kaprysu hiszpańskiego*, przypomina miłości szalone surrealistów.

Kostiumy Marleny należą do innego wymiaru. Concha częściej znika, niż się zjawia, ale nawet gdy jest, to jakby połowicznie. Przed nią bowiem piętrzą się koronki, tiule, maski, szale, chusty, kapelusze, wachlarze, przestrzelone karty, złowróżbne listy, karnawałowe balony, korowody przebierańców, odtrąceni kochankowie, niedoszłe kochanki, stosy konfetti, kłębowiska serpentyn, góry ze śniegu, kosze z ptakami, kraty, wory, żaluzje, klatki, ślepe zaułki, ściany deszczu, schody-pułapki, pokątne knajpy, domy schadzek, jednookie wiedźmy, papierowi torreadorzy, mury zbudowane ze złudzeń i barykady wzniesione z pozorów. Światem rządzi kaprys i żadne reguły niczego nie porządkują. Wszystko dąży ku nierealności, dziwactwu i poezji.

Teatralizacja przestrzeni, *horror vacui*, stylizacja makijażu i kostiumów są w *Kaprysie hiszpańskim* doprowadzone do absurdu. Odkrywczość filmu polega nie tylko na zapowiedzi dojrzałego surrealizmu w kinie, ale i – poprzez ciągłe podkreślanie umowności wszystkiego – postmodernizmu w literaturze. Concha wchodzi w coraz to inne role, zmieniając je bez logicznego powodu równie chętnie jak stroje. Często kłamie, czasem udaje, że kłamie, świadoma swego aktorstwa, artystycznej konwencji. W prawdziwość bohaterów nie sposób wierzyć. Czy to oni zarażają świat szaleństwem, czy szalony

jest autor? Fizyczne podobieństwo grającego główną ofiarę *femme fatale* Lionela Atwilla do reżysera dodatkowo zaciemnia percepcję.
Nastrój tajemnicy, chaosu, klaustrofobii i niedostępności mrocznego przedmiotu pożądania pogłębiają dekoracje: kraty, klatki, tekturowe gąszcze. Absurdalne wydarzenia, irracjonalne zachowanie bohaterów są nieco bardziej prawdopodobne w magicznej przestrzeni gęstych mgieł, zatłoczonych wnętrz, niekończących się schodów. Klaustrofobiczna jest nawet ścieżka dźwiękowa, oparta na motywach *Kaprysu hiszpańskiego* Rimskiego-Korsakowa. Z labiryntu ślepych uliczek wyjścia zdają się nie znać ani aktorzy, ani reżyser. Jak Don Pascal, widz podziwia wampa i niewiele rozumie z jego tajemnic. Maniera gry Dietrich, przerysowane kostiumy, studyjne oświetlenie tworzą wokół niej aurę wyniosłego erotyzmu. Nic nie jest w stanie zakłócić obojętnego spojrzenia spod wpółprzymkniętych powiek.
Zgodnie z romantyczną tradycją von Sternbergowskie wampy odziane są zwykle w czernie (choć Conchicie zdarza się zjawić w białych koronkach). Kostiumy wzbogacają sceny o drugie dno, podkreślając ich wieloznaczność. Męskie stroje Dietrich w *Maroku* (1930) czy *Blond Wenus* (1932) zwiększają enigmatyczność *femme fatale*, o którą – jak się należy domyślać – może całkiem niepotrzebnie walczą mężczyźni, bo nie oni są przedmiotami jej pożądania. Żelazna konstrukcja krynoliny Imperatorowej symbolizuje uwięzienie na carskim dworze, huzarski mundur w finale zaś – przejęcie władzy. Kostiumy Lilii z Szanghaju w *Szanghaj ekspresie* (1932) służą zmyleniu zarówno widza, jak i innych bohaterów. W *Kaprysie hiszpańskim* coraz to nowe suknie Conchity towarzyszą kolejnym upokorzeniom Don Pascala, a woale, koronki i pióra zwiększają dystans między

wampem a resztą świata. Niezwykła atmosfera *Szanghajskiego gestu* tkana jest misternie wokół postaci Matki Gin Sling, granej przez Onę Munson naśladującą nieobecną Marlenę. Wystylizowana do granic możliwości fryzura, przesadny groźny makijaż i stroje jak z żelaza współgrają z nastrojem piekielnego kasyna, w którym gra idzie nie tylko o pieniądze. Chiński Nowy Rok przypomina piekielne bale z *Nocy Chicago* (1927), *X-27* (1931), *Kaprysu hiszpańskiego* czy *Król odchodzi* (1936).

Karnawałowe maski, tak jak męskie stroje Dietrich, wprowadzają w dwuznaczny stan zawieszenia między złudzeniem a rzeczywistością. Wypełniające ekran do granic możliwości balony, konfetti, postacie z *papier maché* – to pułapki zastawione na nieostrożnych. W karnawałowym triumfie absurdu, w świecie na opak do drugorzędnych należą różnice między człowiekiem a pajacem, między maską z koronki a zasłoną pozorów, między uwięzieniem za kratami a omotaniem przez konfetti.

130. Marlena Dietrich w *Kaprysie hiszpańskim*, 1935

W *Imperatorowej* dekoracje wyglądają tak, jakby zbudowano je, zapominając o proporcjach. Jak w *Alicji w Krainie Czarów* otwarcie drzwi przerasta możliwości zwykłego śmiertelnika. Damy dworu pchające oporne wrota przypominają widmowe pokojówki z *Muszelki i pastora* Germaine Dulac (1926). Gry von Sternberga ze skalą i światłem budują magiczną rzeczywistość, zmuszają do ciągłego przekraczania granic fantazji. Czy malowane tła, religijne freski, chorągwie i mitry popów, świeczniki w kształcie karykaturalnie powyginanych świętych, półmiski zdobione szkieletami, żywsze od ludzi posępne kamienne maszkarony – czy cały ten fantasmagoryczny świat należy do carskiego pałacu czy domu wariatów wyśnionego przez oszalałego księcia? A może chodzi już tylko o grę pozorów, umowność, estetyczną zabawę, kpinę z historycznych ambicji spragnionego faktów, nie sztuki, widza?

Filmy von Sternberga są onirycznymi wizjami bajkowych krain, przetwarzającymi stereotypowe wyobrażenia o Rosji, Chinach, Hiszpanii. W *Kaprysie hiszpańskim* Niemka w roli andaluzyjskiego wampa czaruje mężczyzn w takt rosyjskiej muzyki na tle dekoracji bliższych scenerii Meksyku niż Hiszpanii.

„Największy, najbardziej oczywisty talent von Sternberga polega na umiejętności tworzenia nastroju”[5] – notował Philippe Soupault w 1931 roku, gdy na ekrany wszedł *Błękitny motyl*, pierwszy film von Sternberga z Dietrich w roli głównej. Na przekór wielkim studiom von Sternberg uważał styl za najistotniejszy element filmowej sztuki. Był jedynym hollywoodzkim reżyserem należącym do Amerykańskiego Związku Operatorów Filmowych. Nigdy nie zrobił autorskiego filmu kolorowego. Ciekawe, jakim środkiem zastąpiłby

na kolorowej taśmie efekt czarno-białego, dramatycznego światła i głębokiego cienia.

Jego wizyjne filmy Susan Sontag zaliczyła do estetyki kampu, bliskiej kiczowi, z którym nie należy go jednak utożsamiać. Kicz jest złą sztuką, kamp wcale być nią nie musi. Istotą kampu – za który Sontag uważa także ulubioną przez surrealistów twórczość Louisa Feuillade'a – jest między innymi zamiłowanie do sztuczności i przesady[6]. W filmach von Sternberga kostiumy i makijaże, *horror vacui*, teatralność gry i teatralizacja scenografii spełniają ten wymóg z nawiązką.

Josef von Sternberg nazywał siebie naukowcem i chirurgiem, aktorów – narzędziami głównego mechanika, a kręcenie filmu – aktem miłosnym. Przede wszystkim był jednak teoretykiem kina zapisującym teorie na taśmie filmowej oraz badaczem uczuć i rządzących nami mrocznych mocy. Mimo teoretycznych deklaracji jego filmy nie usiłowały porządkować świata. Rozwijały za to owo *je ne sais quoi*, tajemniczy pierwiastek, który surrealiści nazwali cudownością. W prozaicznych historiach ich autor znajdował magię, tak jak surrealiści odkrywali cudowność codzienności. Z porozrzucanych kawałków lepił szaloną wizję. Bez względu na to, jak różne były elementy tej mozaiki, jej twórcy nie sposób z kimkolwiek pomylić.

Paryski sfinks Philippe Soupault

„Czy wiedzą państwo, gdzie mieszka Philippe Soupault?” – zaczepiał Soupault przechodniów, wprowadzając poezję w czyn. W pierwszym *Manifeście surrealizmu* Breton wspomina, jak to Soupault w poszukiwaniu samego siebie dzwonił do przypadkowych drzwi[1]. Nie byłby pewnie zdziwiony, gdyby powitał go Philippe Soupault, czekający na swego sobowtóra. W Paryżu lat dwudziestych zdarzyć się mogło wszystko.

Poeta, powieściopisarz, eseista, krytyk sztuki i filmu, scenarzysta, reporter, pamiętnikarz, dziennikarz radiowy i redaktor pism literackich, miłośnik jazzu i podróży – Philippe „Dada” był jednym z najważniejszych twórców francuskiego dadaizmu i surrealizmu oraz prekursorem nowych kierunków. Portrety wystawione przezeń na paryskiej wystawie dadaistycznej w 1921 roku zapowiadały sztukę konceptualną. Portret nieznajomego zawierał zawieszone w pustej ramie baloniki. Portret idioty był lustrem oprawionym w osiemnastowieczną ramę. Portret Philippe’a Soupaulta stanowił odcisk dłoni poety. W portrecie Cité du Retiro zwisał w ozdobnej ramie kawałek chodnika z pasażu przy rue Royale.

Znany przede wszystkim jako współautor, wraz z Bretonem, *Pól magnetycznych*, pierwszego zapisu automatycznego z 1919 roku, w latach 1919–1923 wydawał z Aragonem i Bretonem pismo „Littérature”, główne forum wczesnego surrealizmu, samym tytułem wykpiwające literackie snobizmy. W 1924 roku znalazł się o krok od nagrody Goncourtów za powieść *Les Frères Durandeau* (Bracia Durandeau)[2].

Wyklęty przez rodzinę za przystanie do dadaistów całe życie szydził z mieszczaństwa, z którego się wywodził i które uważał za gatunek na wymarciu. W *Le grand homme* (Wielkim człowieku)[3] sparodiował *novum* swej epoki: wielkiego przemysłowca, jakim był jego wuj, konstruktor samochodu Renault (Louis Renault przezornie wykupił cały nakład książki).

W 1926 roku został razem z Antoninem Artaudem wykluczony z grupy za niewłaściwy styl życia, palenie angielskich papierosów, brak entuzjazmu dla komunizmu, zbiorowych akcji, hipnotycznych seansów i kawiarnianych zebrań oraz „samotne dążenie do głupiej literackiej przygody”[4]. Dochował jednak do końca wierności Bretonowi, nie podpisując pamfletu *Un cadavre* (Trup), ogłoszonego przez innych „wykluczonych” w piśmie „Documents”[5] w odpowiedzi na ataki zawarte w drugim *Manifeście*.

Od początku lat trzydziestych zajmował się głównie dziennikarstwem, wiele podróżując, między innymi do Niemiec, skąd słał dramatyczne reportaże na temat narastającego faszyzmu. W 1938 roku objął stanowisko dyrektora radia Tunis, mającego walczyć z wpływem rozgłośni faszystowskich. Odwołany przez rząd Vichy, aresztowany za „zdradę stanu”, po zwolnieniu kierował radiem w Algierze i współpracował z rządem tymczasowym de Gaulle’a przy tworzeniu Francuskiej Agencji Prasowej. Wróciwszy do Francji w 1946 roku, opublikował najbardziej gorzką ze swych książek, *Journal d’un fantôme* (Dziennik zjawy)[6], w której opisał nastrój wolnego, ale skażonego kolaboracją Paryża. Po wojnie dalej podróżował, pracując dla UNESCO, dalej pisał wiersze, eseje literackie, sztuki radiowe i pamiętniki. Ostatnie lata spędził w odosobnieniu w paryskim

mieszkaniu, gdzie – jak sto lat wcześniej Jarry'emu – za jedyne sprzęty służyły mu łóżko i biurko zawalone książkami.

Najważniejsze tomiki poezji Soupaulta to: *Aquarium* (Akwarium), 1917; *Rose des Vents* (Róża wiatrów), 1920; *Westwego*, 1922; *Georgia*, 1926 i *Il y a un océan* (Jest ocean), 1936. Główne powieści: *En joue!* (Cel!), 1925; *Le Nègre* (Murzyn), 1927; *Les dernières nuits de Paris* (Ostatnie noce paryskie), 1928; *Le grand homme* (Wielki człowiek), 1929, i *Les moribonds* (Umierający), 1934.

Breton podziwiał jego „dogłębne rozumienie współczesności", dzięki któremu był kronikarzem epoki, a raczej kilku epok. Ich początki i zmierzchy opisywał z przenikliwością i nostalgią. Może wskutek zawsze dręczącej go bezsenności zdawał się mieć więcej niż inni czasu na intensywne życie. Zdążył poznać tyle historycznych postaci! Z Proustem rozmawiał o roli przypadku, z Apollinaire'em chodził po Paryżu, jednorękiemu Cendrarsowi pomagał oklaskiwać wielbionego przez ich obu Chaplina, z Niżyńskim sąsiadował w sanatorium, we Włoszech odwiedzał Gorkiego na wygnaniu, z Pessoą odkrywał Lizbonę, w 1932 roku w berlińskim hotelu jechał w jednej windzie z Hitlerem, mimo odmiennych poglądów przyjaźnił się z Bernanosem, z Beckettem tłumaczył fragmenty *Finnegans Wake*, miłość do spacerów wzdłuż Sekwany dzielił z Ernstem i Michelem Leirisem, w paryskim hoteliku – w którym spędził osiem lat i gdzie wiek przed nim mieszkał Baudelaire – spotykał się z Pablo Nerudą i Arthurem Millerem.

Wielki poeta, najbardziej konsekwentny z surrealistów zmarł w 1990 roku i został pochowany na cmentarzu jedynej nielubianej przezeń dzielnicy – Montmartre'u. Ostatnio twórczość na wpół zapomnianego „Remusa surrealizmu" przeżywa wreszcie zasłużony rene-

sans[7]. On zaś śmieje się pewnie zza grobu, że – jak przystało na pechowca, za którego się zawsze uważał – wznowienia książek, wystawy i sympozja przyszły o kilka lat za późno.

Jego książką najpełniej oddającą ducha surrealizmu są *Ostatnie noce paryskie* z 1928 roku. To książka inna od ośmiu pozostałych powieści Soupaulta. Pisał ją na zamówienie wydawcy, w pośpiechu równym tempu zapisu automatycznego pierwszego rozdziału *Pól magnetycznych*. Ów pośpiech okazał się zbawienny.
„Moje spacery wzdłuż nadbrzeży były pielgrzymkami – wspominał atmosferę tamtych czasów. – Przywoływałem duchy poetów, którzy – jak ja – kochali Sekwanę: François Villona, Rétifa de la Bretonne'a, Guillaume'a Apollinaire'a. Na brzegu Sekwany spotykałem nie tylko duchy, ale i dziwnych osobników, mieszkających pod mostami. Gromadzili się wieczorem i wymieniali jedzeniem, butelkami z winem, papierosami, kapeluszami, ubraniami. Zimą palili ogniska z gazet i skrzynek. Świąteczne iluminacje. Znali mnie i nie pytali o nic, gdy podchodziłem do ich obozowisk. Policja zostawiała ich w spokoju. […] Zazdrościłem im. Byli wolni. Na nadbrzeżach Sekwany widywałem też inne, niepokojące postacie, które starałem się opisać w *Ostatnich nocach paryskich*. Całą zimę śledziłem z dala młodą kobietę, która z zawrotną szybkością przemierzała nadbrzeża i ich okolice. Podążając za nią nocami, odkryłem sekrety i zagadki nocnego Paryża. Paryż dnia i Paryż nocy: dwa miasta, dwa światy. Przez kilka lat, słusznie lub nie, wolałem Paryż nocny. Spacerując pustymi ulicami, spotykałem niekiedy lunatyków, którzy – jak ja – kochali ciszę, niezwykłość, tajemnice, oświetlone księżycem noce, czary księżycowego miasta i «mroczne światło spadające z gwiazd»”[8].

131. Okładka amerykańskiego wydania *Ostatnich nocy paryskich* Philippe'a Soupaulta w przekładzie Williama Carlosa Williamsa, 1929

132. Robert Delaunay, *Philippe Soupault*, 1922

Ostatnie noce paryskie i *Nadja* Bretona ukazały się niemal równocześnie. Może obaj autorzy znali historyczną Nadję? Może – jak dowodzi Claude Leroy w *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues* (Micie nieznajomej od Baudelaire'a do Mandiarguesa)[9] pierwowzorem i Georgette, i Nadji była niejaka Léona-Camille-Ghislaine D. To, że Soupault mógł poznać ją przed Bretonem, tłumaczyłoby

częściowo krytyczny stosunek papieża surrealizmu do powieści swego dawnego przyjaciela.

Choć Soupault zaprzeczał związkom między tymi książkami, łączy je wiele: klimat Paryża, kult przypadku[10], temat spotkanej na ulicy prostytutki-medium, fascynacja mrocznymi przedmiotami pożądania i rozczarowanie prozaicznością ich dziennych zajęć. O obu kobietach wiemy tyle, ile narratorom udaje się podpatrzeć. Breton prostytucję potępia, Soupault zgodziłby się raczej z Aragonem, odwiedzającym burdele „samotnie i w nastroju całkowitej powagi". Breton analizuje Nadję z chłodem badacza telepatii. *Alter ego* autora w *Ostatnich nocach paryskich* śledzi Georgette w nadziei, że mroczna zagadka znajdzie rozwiązanie.

Surrealiści powitali książkę Soupaulta milczeniem. Obowiązujący *savoir-vivre* kazał wymazywać „wykluczonych" z pamięci. Ta „zbyt piękna" powieść utwierdziła ich w przekonaniu, że autor stawia literaturę ponad ideologię. Od *Wieśniaka paryskiego* czy *Nadji* różni *Noce* atmosfera nostalgicznej ironii. „Oto paryskie noce, nabrzmiałe zmęczeniem minionych godzin, błądzeniem bez celu, wędrówkami w ciemnościach, noce melancholijne, które przeżyłem dziwnie beztrosko"[11] – taka dedykacja (napisana dla poety René Lapotre'a) nie wyszłaby spod piór Bretona czy Aragona. Obaj byli w 1928 roku przekonani, że mają przed sobą długą epokę triumfującego surrealizmu. Soupault wiedział, że czas heroiczny ruchu się skończył.

Paradoksalnie właśnie po rozstaniu z grupą napisał swoją najlepszą i najbardziej surrealną książkę. *Ostatnie noce…* to reakcja na rozstanie, powieść z kluczem, w której postać Volpe'a (po włosku „Wilka") – groźnego szefa gangu i próżnego egocentryka – jest parodią Bretona[12]. „Zebrania" szajki, kłótnie, zabawy w pytania i odpowiedzi sta-

nowią echo kawiarnianych dyskusji surrealistów. Jak tamci, członkowie bandy należą do rodu nierozumianych przez ogół, samotnych dziwaków. „Wszystkie postacie to włóczędzy, próbujący uciec od nawyków i codzienności. Chciałem pokazać Paryż tajemniczy, a nie banalne miasto turystów i mieszczan, zniewolonych rutyną, zaślepionych przyzwyczajeniami”[13] – mówił Soupault w 1980 roku w wywiadzie udzielonym wnuczce, Marianne Chemetov.

Młodzi surrealiści pielgrzymowali do miejsc wybranych: paryskich parków, podrzędnych kin i teatrzyków, na pchle targi. Wyprawa „trójki idiotów” do Bellevue przypomina opisaną w *Wieśniaku paryskim* eskapadę Bretona, Aragona i Marcela Nolla do parku Buttes-Chaumont. I tu, i tam poezja codzienności i przypadek obiektywny mają szczególną moc.

Soupault pisał o Paryżu całe życie: w *Polach magnetycznych*, *Dzienniku zjawy*, powieściach, wierszach, pamiętnikach. W *Ostatnich nocach…* sięgnął po ulubioną przez surrealistów konwencję powieści kryminalnej, wykorzystaną przez Aragona w *Anicecie, czyli panoramie*, przez Péreta w *Il était une fois une Boulangère* (Była sobie raz piekareczka) i Desnosa w *La liberté ou l’amour!* (Wolność albo miłość!). Ta parodia kryminału obfituje w godne Fantomasa przygody: pod mostem spoczywają pokawałkowane zwłoki, noc służy szukaniu trupa, dzień przynosi banał, miastu grozi zagłada, a motywy działania bohaterów – jak u Dashiella Hammetta czy Raymonda Chandlera – wymykają się autorowi i czytelnikom.

Narrator podąża ścieżkami wcześniejszych nocnych włóczęgów, podpatrujących tajemnice miasta: Merciera, Rétifa de la Bretonne’a, Nervala, Baudelaire’a, Rimbauda, Lautréamonta i Apollinaire’a. Tytuł nawiązuje do *Nocy paryskich* Rétifa[14] (tak jak tytuł wydanego

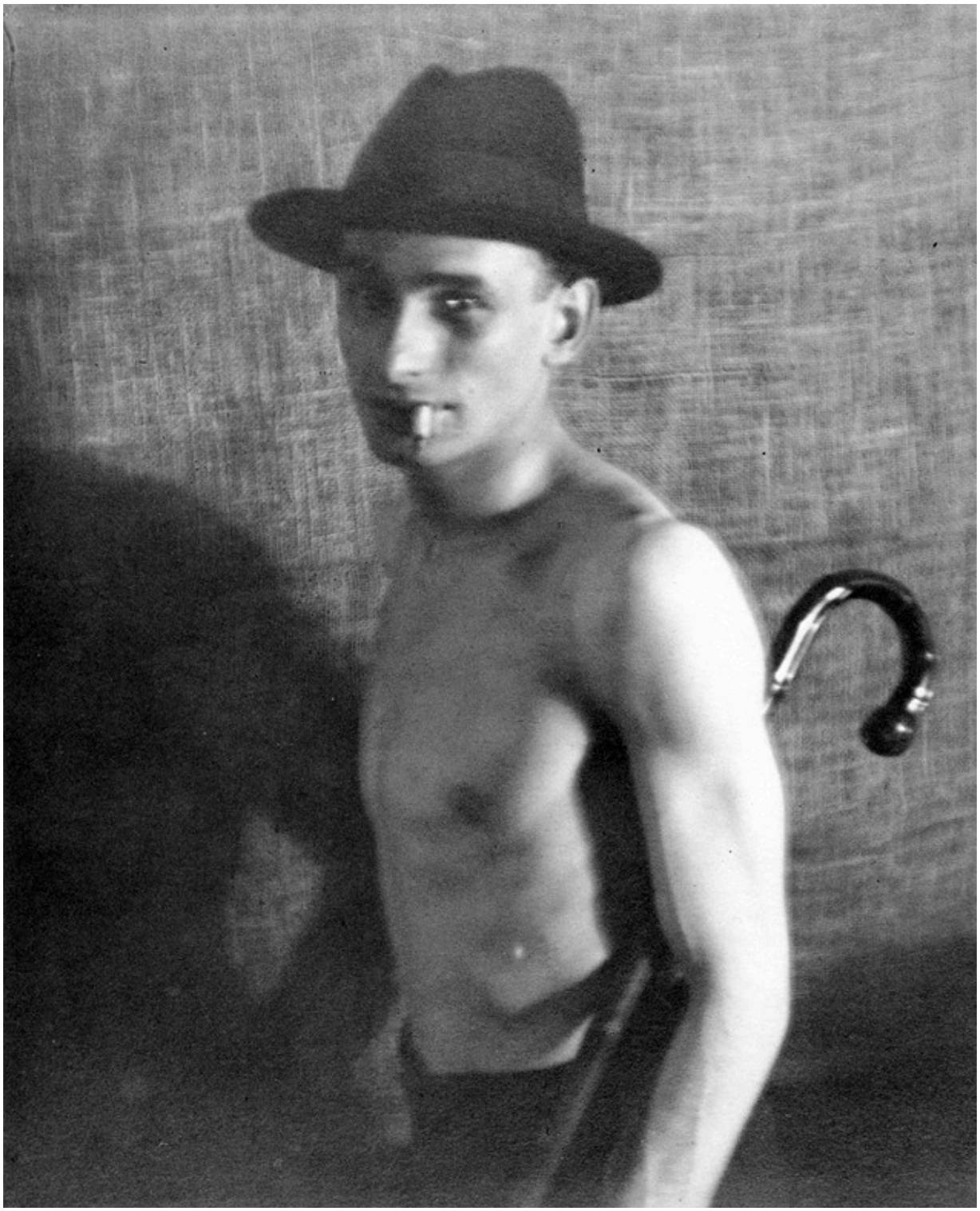
dwa lata wcześniej *Wieśniaka paryskiego* jest parafrazą *Wieśniaka znieprawionego*). Jak narrator *Ostatnich nocy paryskich* Rétif spotykał bandytów i morderców. W kawiarniach przy Palais-Royal podpatrywał prostytutki i ekscentryków. Wspomnieniem Rétifa, wiecznie narzekającego na brak higieny w stolicy, jest erudycyjny wykład jednej z drugoplanowych postaci na temat historii szaletów[15].

Bohaterowie Soupaulta wiedzą, że obok snu spacerowanie jest najbardziej surrealistyczną czynnością, rozbudzającą zmysły i wprawiającą w szczególny stan ducha. Mierzą się z nocą i z miastem, które jak w transie przemierzają, niezdolni jednak rozwikłać ich tajemnic. Scenerią wydarzeń są opustoszałe ulice i zaułki, dworce sprzyjające niezwykłym spotkaniom, obskurne hoteliki z pokojami na godziny, kawiarnie, w których panuje nastrój powagi i oczekiwania, mosty – obok pasaży – niekwestionowana domena przechodniów oraz ukryte w ogrodzie Trocadéro Akwarium, przywodzące na myśl tytuł pierwszego zbiorku wierszy autora. Wieża Eiffla, choć opisana szczegółowo, nie jest nosicielką znaczeń jak inne budowle. Jej falliczność zakłóca z pewnością „miłosną topografię" kobiecego Paryża.

Przesadna dokładność informacji o pogodzie, chronologii oraz trasach wędrówek podkreśla ich nierealność. W tajemniczym, nabrzmiałym od nieczytelnych znaków mieście gazowe latarnie oświetlają wciąż te same sylwetki w zniszczonych kapeluszach, krążące po labiryncie tych samych ulic. Zacina deszcz, wiatr szarpie podarte afisze, każdy przedmiot może się stać magicznym rekwizytem. Gazety i szyldy zwiększają tylko chaos. Od czasu do czasu, jak w uśpionym Paryżu René Claira, stają nagle zegary. W tak dwuznacznej scenerii szajka Volpe'a – niczym pozbawione pewności siebie Balza-

kowskie Stowarzyszenie Trzynastu – bezskutecznie zmaga się z przypadkiem. Apatycznych bandytów łączy miłość do Paryża i jego kawiarń oraz uzależnienie od Georgette.

Nieuchwytna niczym muza surrealistów Irma Vep (dowodząca bandą Wampirów w niemym filmie Feuillade'a), Georgette jest dziwną i fantastyczną postacią. Zależy od niej nie tylko byt nocy i pełnego erotyki miasta, ale noc i Paryż zmieniają się razem z nią. Wśród wielu nieprzeniknionych osób Georgette jest najbardziej dwuznaczna: banalna prostytutka i *spiritus movens* wszelkich wydarzeń. Breton porównał w *Nadji* plac Dauphine do łona miasta. Soupault utożsamił Paryż z Georgette, dając jej władzę absolutną nad maniakami ulicznych wędrówek. I ona, i miasto nie mogą istnieć bez rytuałów. Chronią one Paryż przed grożącymi mu niebezpieczeństwami; z Georgette czynią kapłankę misteriów[16].



133. Philippe Soupault, fot. Man Ray, 1921

Powieść ta stanowi też „inwentarz” Dzielnicy Łacińskiej sprzed drugiej wojny, w trakcie której Niemcy przetopili na pociski posąg Republiki (dziś znów stojący opodal Instytutu, na środku parkingu). Georgette najlepiej się czuje na bulwarach nadbrzeżnych, uliczkach odchodzących od Sekwany, Polach Elizejskich i w sąsiedztwie Palais-Royal. Omija pasaże, tak fascynujące Aragona. A także dziesiątą dzielnicę – królestwo Nadji. Nie zapuszcza się na Montmartre, z którego kawiarń wysyłał rozkazy Breton. Jej rytualna trasa łączy oba brzegi, a Sekwana – niczym w średniowiecznych balladach – gra rolę symbolicznej granicy dwóch światów.

Jak innych surrealistów Bretona i Soupaulta fascynowały i brzydziły przedmieścia. Bohaterowie *Nadji* i *Ostatnich nocy paryskich* podejmują nieudaną, rzecz jasna, próbę ucieczki z władającego nimi miasta. Wyjazd z Paryża rodzi jednak tylko chęć jak najszybszego powrotu. Przestrzeń za rogatkami to kraina błota, wiatru, brzydoty i ciemności. Enigmatyczne zakończenie powieści sugeruje powrót rytmu dni i nocy, ale też i bliską katastrofę: inwazję barbarzyńców zza bram miejskich.

Bretonowi Paryż służy za tło opowieści o sobie, Aragon go mitologizuje, Soupault, jak zawsze, jest przede wszystkim poetą. Ludzi i miejsca traktuje na równych prawach: nie wiadomo, czy to osoby czynią ulice dziwnymi, czy odwrotnie. „Dla narratora postacie są pejzażami, krainami do odkrycia. Starałem się utożsamiać bohaterów z ich wędrówkami”[17] – mówił w 1980 roku.

Krytycy zauważyli zbieżność *Ostatnich nocy paryskich* z powstałym w tym samym roku filmem Mana Raya *Tajemnice zamku kostki do gry*. Zrealizowany na zamówienie protektorów artystów, hrabiostwa de Noailles, miał ukazywać ich modernistyczną willę projektu Ro-

berta Malleta-Stevensa w Huyères w Prowansji oraz znajdującą się w niej kolekcję sztuki. „Dokument” Mana Raya zaludniają jednak tajemnicze postacie o zasłoniętych pończochami twarzach. Świadomi potęgi przypadku dziwni mieszkańcy dziwnej willi powierzają swe decyzje kostce do gry. Bohaterowie Soupaulta też zdają się nosić maski. Volpe wciąż przypomina narratorowi, jak mało wie o Georgette i jej kompanach. Sens akcji wymyka się, niczym sens rzucania kostką w tajemniczym zamku. Opisy martwych natur na wzór dowodów rzeczowych – gazety, porzuconego parasola, zapomnianej w parku rękawiczki – także przywodzą na myśl zdjęcia Mana Raya. Jego fotograficzny portret Philippe’a Soupaulta, nawiązujący do fragmentu wiersza: „Wyruszę nagi, w ręku dzierżąc laskę”[18], to najbardziej znany wizerunek pisarza. Wygląda na nim jak prawdziwy poszukiwacz niezwykłości, oniryczny włóczęga z obu brzegów.

Zmieszczaniały komunista Luis Buñuel

Juan-Luis Buñuel, syn reżysera, w przeprowadzonym po śmierci ojca wywiadzie zastanawia się, kim autor *Psa andaluzyjskiego* mógłby zostać, gdyby urodził się przed wynalazkiem kina. Jeszcze przecież za jego dzieciństwa kino było uważane za jarmarczną rozrywkę i tylko geniusz Méliès zapowiadał, czym się kiedyś stanie. Gdyby więc Luis urodził się trzydzieści lat wcześniej, zostałby może rzeźnikiem bądź nauczycielem. Głuchota, brak zdolności muzycznych, plastycznych i literackich zamykała przed nim inne zawody twórcze. Juan-Luis snuje ciekawą dygresję wokół kwestii, ilu współczesnych geniuszy żyje i umiera w niewiedzy, że ich medium nie zostało jeszcze wymyślone. Ale to już temat na inną okazję.

Luis Buñuel, surrealista, atleta, z zamiłowania entomolog, miłośnik broni palnej i spacerów w przebraniu, koneser wyrafinowanych przepisów na koktajle z wytrawnego Martini, miejski włóczęga, dla którego Toledo grało rolę Bretonowskiego Paryża, na starość wyznawał, że zawsze chciał być pisarzem. Nie znosił wywiadów i wyśmiewał próby odczytywania symboli w jego filmach: „Dawno temu powiedziałem wszystko, co miałem do powiedzenia i nie zmieniłem zdania”[1] – zamykał usta dziennikarzom.

Wychował się w hiszpańskiej wiosce Calandzie. Czas zatrzymany w średniowieczu, głodne dzieci zbierające wysuszone na słońcu łajno, ekstaza Wielkiego Tygodnia, gdy uśpieni przez resztę roku mieszkańcy krwawiącymi palcami walą przez dobę w dwa tysiące bębnów – obrazy te powrócą w wielu jego filmach. Nim stracił wiarę w wieku szesnastu lat, służył do mszy i codziennie przyjmował komunię.

Choć – jak wieść niesie – odgrywał przed rodzeństwem parodię mszy, a spowiedników dręczył przestrzeganą z myślą o nich fasolowo-kapuścianą dietą. Bez rozbudzonego katolickim wychowaniem poczucia grzechu trudno wyobrazić sobie jego twórczość. „Moje dzieciństwo naznaczył gwałtowny erotyzm, z początku poskramiany przez głęboką wiarę, oraz ciągła myśl o śmierci”[2].

Jako siedmiolatek lubił paradować w cylindrze ojca, turniurze i butach matki oraz sutannie wuja-księdza. W czasach studenckich praktykowane wspólnie z Lorką i Dalím przebieranki prowokowały mieszkańców Madrytu. Czasem, przebrani za zakonnice, zaczepiali w tramwajach mężczyzn. Kiedy indziej odgrywali w trolejbusie scenkę, podczas której Dalí-ksiądz szczypał ucharakteryzowaną na prostytutkę dziewczynę, a Buñuel-policjant interweniował, wymyślając na rozpasanie kleru. Później, w Paryżu, dalej chodził na bale w przebraniu uzupełnionym dyskretnym makijażem i sztucznymi rzęsami. Jeden kostium już mu nie wystarczał i pod habit na wszelki wypadek wkładał kompletny strój piłkarza. Na zdjęciu z 1926 roku pozuje w stroju siostry zakonnej obok przyszłej żony i Juana Vicensa w habicie.

134. Luis Buñuel, Jeanne Rucar, nieznana kobieta i Juan Vicens, Paryż 1926

Zamiłowanie do gry, błazenady i przebieranek zachował przez resztę życia, w zmianach tożsamości widząc sposób na rozbudzenie wyobraźni. Jak wszystkie jego działania, tak i ta zabawa pomagała odsłaniać kolejne pokłady znaczeń: patrzenie na świat cudzymi oczyma miało potencjał poznawczy. Ucharakteryzowany na księdza,

policjanta, robotnika, oficera czy chłopka-roztropka przemierzał dobrze sobie znany świat, który zaczynał nagle funkcjonować na całkiem innych zasadach. Z tych właśnie eksperymentów wywodzi się scena w *Dyskretnym uroku burżuazji* (1972). Szukający posady ogrodnika biskup przebiera się w strój roboczy, zostaje wyrzucony za drzwi przez państwo domu, po czym chwilę później, ku ich zdumieniu, zjawia się w duchownych szatach. W spisanej pod koniec życia autobiografii *Ostatnie tchnienie…* Buñuel poświęcił ulotnym zmianom osobowości dużo miejsca:

„Uwielbiam przebieranki i to od dzieciństwa. W Madrycie przebierałem się czasem za księdza i spacerowałem w tym stroju po ulicach – wykroczenie podlegające karze pięciu lat więzienia. Przebierałem się też za robotnika. W tramwaju nikt na mnie nie patrzył. Wszyscy przecież wiedzieli, że nie istnieję.

Z jednym z moich przyjaciół, było to też w Madrycie, lubiliśmy odgrywać *paletos*, nieokrzesanych chłopków. Szliśmy do gospody, a ja mówiłem do właścicielki, przymrużywszy oko: «Niech pani poda mojemu przyjacielowi banana, to coś pani zobaczy». Brał go i zjadał nie obierając.

Kiedyś, będąc w przebraniu oficera, zbeształem dwóch artylerzystów, którzy mi nie zasalutowali, i odesłałem do oficera dyżurnego. Innym znowu razem wraz z Lorką, który też był w przebraniu, spotkaliśmy młodego, znanego wówczas poetę (zmarł on bardzo młodo). Federico zaczął mu wymyślać. Tamten nas nie rozpoznał.

Wiele lat później, kiedy Louis Malle kręcił w Meksyku *Viva Maria* w wytwórni Churubusco, gdzie wszyscy mnie znają, włożyłem zwykłą perukę i poszedłem w stronę planu. Minąłem się z Louis Malle'em, a on mnie nie poznał. Zresztą nikt mnie nie poznał, ani zaprzyjaźnieni

technicy, ani Jeanne Moreau, z którą już kiedyś kręciłem, ani nawet mój syn Jean-Louis zatrudniony jako asystent.
Przebieranie się jest pasjonującym doświadczeniem, które śmiało polecam, bo pozwala zobaczyć inne życie. Kiedy jesteście przebrani na przykład za robotnika, sprzedawca odruchowo podaje wam najtańsze zapałki. W drzwiach nikt was nie przepuści. Dziewczyny w ogóle na was nie patrzą. Ten świat nie dla was jest stworzony”[3].

135. Arturo de Cordova w *El*, 1953

136. Luis Buñuel na planie *Drogi mlecznej*, 1969

Od 1946 roku Buñuel mieszkał pod Miastem Meksyk w towarzystwie żony, dwóch synów (nim jeden osiadł w Paryżu, a drugi w Kalifornii) oraz kilku psów. Pytany o styl życia, który trudno było nie nazwać mieszczańskim (Carlos Fuentes porównał bezosobowe wnętrze jego domu do gabinetu dentystycznego[4]), odpowiadał: „Jestem mieszczaninem, ale «dyskretnym». Gdybym był burżujem *comme il faut*, nie robiłbym filmów, tylko «żył z kamienic»”[5]. Max Aub

nazwał go „całkowicie zmieszczaniałym komunistą”. „Owszem, jestem sadystą – odparł na to Buñuel – ale poza tym całkiem normalnym człowiekiem”[6]. Atakowany przez jednych za krytykę Kościoła katolickiego, przez innych za zbytnie przywiązanie do katolickiej tradycji, zgodziłby się pewnie z cytowanym przez José de la Colinę meksykańskim powiedzeniem: „Nie jestem ani ateistą, ani katolikiem, raczej wręcz przeciwnie”[7].
Rozdźwięk w jego osobowości, sprzeczność między nonkonformizmem twórczości a mieszczańskim życiem hiszpańskiego patriarchy znalazły wyraz w postaciach filmowych, przypominających swego twórcę, przeglądającego się z rozbawieniem w trochę krzywym zwierciadle.

Buñuel wystąpił w swoich filmach kilkakrotnie. Największą rolę odegrał w *Psie andaluzyjskim* (1929), w pierwszej, legendarnej scenie ostrząc brzytwę, po czym przecinając nią oko głównej bohaterki. Epizodycznie, *à la* Hitchcock, pojawił się jako siedzący w kawiarni mężczyzna w *Piękności dnia* (1966) i jako mnich czekający na rozstrzelanie na początku *Widma wolności* (1974). Podczas kręcenia *El* (1953) sfotografował się w klasztornym ogrodzie w stroju zakonnika i być może wystąpił w finałowej scenie, choć zasłaniający twarz kaptur utrudnia rozpoznanie.
Kilkakrotnie filmował własne sny. Pomysł *Psa andaluzyjskiego* zrodził się z jego snu o oku przeciętym brzytwą oraz ze snu Dalego o pełzających po wnętrzu dłoni mrówkach. W *Dyskretnym uroku burżuazji* młody żołnierz opowiada sen Buñuela o spotkaniu z nieżyjącym kuzynem i matką. W innej scenie snu – tym razem melancholijnego porucznika – sypialnia, w której umiera okrutny ojczym, jest wierną repliką sypialni rodziców reżysera. Autobiogra-

ficzny klimat przenika większość jego filmów, zarówno tych opartych na oryginalnych scenariuszach, jak i będących adaptacjami powieści. Cztery filmy nakręcone na przestrzeni ćwierci wieku opowiadają historie starzejących się mężczyzn, targanych wewnętrznymi konfliktami: *El*, *Viridiana* (1961), *Tristana* (1969) i *Mroczny przedmiot pożądania* (1977).

Buñuel utrzymywał, że najwięcej jego cech ma Francisco Galván, paranoiczny bohater *El*, który – wiedziony opętańczą i bezpodstawną zazdrością – popada w obłęd, aż kończy jako mnich, niewychodzący poza mury klasztornego ogrodu. Dzieli on z innymi Buñuelowskimi postaciami męskimi skłonności do fetyszyzmu: zakochuje się od pierwszego wejrzenia w ubranych w modne pantofelki nogach spostrzeżonej w kościele nieznajomej, a w kulminacyjnej scenie szaleństwa udaje się do sypialni żony uzbrojony w tajemnicze narzędzia męki: sznur, nici z igłą, nożyczki, waciki i jodynę.

„Wzrusza mnie ta postać, opętana tak straszliwą zazdrością, tak strasznie samotna, tak udręczona w środku i tak brutalna na zewnątrz”[8]. „Rozumiem go, gdy patrzy na ludzi, kłębiących się w dole jak mrówki i powiada: «Chciałbym być Bogiem i móc ich rozgnieść…»”[9]. Buñuelowskie filmy są jak przeplatające się opowieści: epizod z jednego znajduje kontynuację w drugim. Francisco spoglądający w dół dzwonnicy i marzący o rozdeptaniu przechodniów zapowiada mordercę strzelającego w tłum z ostatniego piętra wieżowca w *Widmie wolności*.

Siedem lat po śmierci męża Jeanne Rucar de Buñuel wydała nawiązującą tytułem do wczesnego filmu Buñuela *Kobieta bez miłości* wspomnieniową książkę *Memorias de una mujer sin piano* (Wspomnienia kobiety bez fortepianu), w której opisała pominięte w dedy-

kowanym jej *Ostatnim tchnieniu…* domowe życie Luisa. Prezentuje się on tam jako zazdrosny despota: niczym Don Lope w *Tristanie* niszczy osobiste pamiątki Jeanne, nie pozwala jej wychodzić z domu po piątej po południu, zmusza do porzucenia gimnastyki artystycznej, bo kostium nie dość zakrywa ciało, i do zaprzestania gry na fortepianie, bo nauczyciel wydaje mu się zbyt przystojny. Jeanne Rucar podejrzewa, że gdyby jej mąż żył w średniowieczu, zakułby ją w pas cnoty. Po lekturze *Wspomnień kobiety bez fortepianu* inaczej ogląda się epizod z *Mrocznego przedmiotu pożądania*, w którym Matthieu bezskutecznie walczy z pasem cnoty Conchity.

Fernardo Rey, ulubiony aktor i przyjaciel Buñuela, wcielił się w *Viridianie*, *Tristanie*, *Dyskretnym uroku burżuazji* i *Mrocznym przedmiocie pożądania* w podobne do siebie postacie. Główne ich cechy to wielkopańska maniera, połączenie pełnej dystansu arogancji z łagodnością, elegancji z usposobieniem nieco melancholijnym, dekadenckiej próżności z sarkazmem i przywiązaniem do staroświeckich form kurtuazji, brzmiących jak nostalgiczny dowcip w świecie technologii i terrorystycznych zamachów. Don Jaime z *Viridiany*, Don Lope z *Tristany*, ambasador Mirandy z *Dyskretnego uroku burżuazji* i Matthieu z *Mrocznego przedmiotu pożądania* cieszą się sympatią reżysera.

Buñuel znany był ze skromności ubioru, spartańskiego wystroju podobnej do mnisiej celi sypialni, pruderyjności w rozmowach o seksie (pocałunki na ekranie i erotyzm po pięćdziesiątce uważał za niesmaczne) oraz poczucia humoru, ubóstwianego przez jednych i dezorientującego innych. Cechy te nie mają wiele wspólnego z granymi przez Fernanda Reya postaciami. A jednak, we właściwy sobie przewrotny sposób, ich twórca przekazał im wiele ze swojej osobowości.

Don Jaime jest właścicielem zapuszczonego majątku, żyjącym wspomnieniami wdowcem. Jego monotonną, zgorzkniałą egzystencję przerywa wizyta siostrzenicy Viridiany, która wkrótce ma złożyć śluby zakonne. Urzeczony podobieństwem dziewczyny do zmarłej żony przekonuje ją, by włożyła ślubną suknię nieboszczki, po czym się jej oświadcza. Gdy nie zostaje przyjęty, odurza ją środkami nasennymi i zamierza zgwałcić, lecz w ostatniej chwili zmienia zamiar. Nazajutrz mówi Viridianie, że popełnił gwałt, w nadziei, że wiadomość ta powstrzyma ją przed powrotem do klasztoru. Gdy dziewczyna wyjeżdża bez słowa, Don Jaime – zapisawszy jej posiadłość – wiesza się na znanej nam z poprzednich scen skakance. Jego zniknięcie po pierwszej pół godzinie filmu daje sygnał do rozpoczęcia dalszych niespodzianych wydarzeń, ale to już inna historia.

Buñuel kpi z manichejskich podziałów. „Don Jaime, egoistyczny właściciel ziemski, wzbudza we mnie ciepłe uczucia. Identyfikuję się z nim trochę”[10] – wyznawał ćwierć wieku po nakręceniu *Viridiany*. „Czuję do niego sympatię między innymi dlatego […] że ma poczucie humoru i nieco ironiczny stosunek do samego siebie”[11]. Jak mały Luis przebierał się w suknie matki, tak Don Jaime co wieczór przymierza ślubny gorset i szpilki zmarłej w noc poślubną żony. Jak Buñuel jest melomanem. Jak Monsieur Rabour z *Dziennika panny służącej* (1964) – fetyszystą. Jak Don Lope z *Tristany* gardzi zarabianiem pieniędzy i należy do kasty staroświeckich dżentelmenów, nienadających się do życia we współczesnym świecie. Jak Matthieu z *Mrocznego przedmiotu pożądania* i Francisco Galván z *El* jest voyeurem, lubiącym oglądać córkę służącej skaczącą przez skakankę. Jak Gaston ze *Złotego wieku* (1930) buntuje się przeciw nakazom społecznym, by w końcu stwierdzić, że nie potrafi od nich uciec.

Jest człowiekiem łagodnym – słucha Mozarta i ratuje topiącą się pszczołę – i potencjalnym gwałcicielem. Postacią złożoną i dzięki temu wiarygodną.

Tristana jest najbardziej autobiograficznym filmem Buñuela i najsurowszą krytyką hiszpańskiego mieszczaństwa, a postać Don Lopego – najostrzejszą satyrą na typowego przedstawiciela jego męskiej części. Don Lope składa się z paradoksów. Jest piewcą wolności i autorytatywnym satrapą o reakcyjnych poglądach. Twierdzi, że ma liberalne przekonania, a wypowiada kwestie głęboko mizoginistyczne. Uważa się za staroświeckiego człowieka honoru, lecz wykorzystuje powierzoną mu przez matkę dziewczynę. W imię obrony słabszych pomaga uciec złodziejowi, lecz starcie robotników z policją niewiele go już obchodzi. Gardzi pracą, ale lubi, by inni mu służyli. Twierdzi, że walczy ze zgubnymi przyzwyczajeniami ludzkości, a żyje tak, jak żyło przed nim wielu prowincjonalnych donżuanów. Uwodzi praczki, ale dba o pozory i wymaga dowodów szacunku. Chce zmieniać świat, lecz pod warunkiem, że zmiany te nie zagrożą jego wygodzie. Uważa się za buntownika przeciw tradycyjnemu społeczeństwu, ale właśnie na takich jak on społeczeństwo to się opiera. Chełpi się, że jest antyklerykałem i przeciwnikiem instytucji małżeństwa, po czym bierze z Tristaną ślub kościelny i spędza wieczory z zaproszonymi na podwieczorek księżmi. Jest bardziej mieszczański od Buñuela, który tylko dowcipkował, że na złość przyjaciołom na łożu śmierci każe zawołać spowiednika!

Na życiu Don Lopego religijne wychowanie odcisnęło silne piętno. „Odszedłem od religii – wspominał Buñuel – gdy miałem kilkanaście lat. Ale czy myślicie, że całkiem wyzbyłem się piętna katolickiego wychowania? Nadal zdarza mi się szczerze wzruszyć na widok pro-

cesji z obrazem Matki Boskiej, w której biorą udział nowicjuszki w białych habitach i z wyrazem niewinności na twarzach”[12].

Mimo niegodziwości i paradoksów swego charakteru Don Lope wzbudza – jeśli nie sympatię – to współczucie. Na oczach widzów walą się jego ideały, on zaś przeobraża się w pogodzonego ze społecznymi nakazami, zmęczonego życiem starca, który miłością do kalekiej Tristany odkupił nieco dawne winy. Jest najciekawszą postacią w filmie i jedną z bardziej intrygujących w całym dorobku Buñuela.

Ambasador Mirandy z *Dyskretnego uroku burżuazji* to świetnie funkcjonujący w świecie terroryzmu i korupcji polityk, który – oburzając się na palaczy marihuany – czerpie zyski z przemytu narkotyków na wielką skalę, ma romans z żoną wspólnika, zna mechanizmy władzy, lubi i umie z niej korzystać. Jak wszystkie postacie grane przez Fernanda Reya zachowuje elegancką wyższość w każdej sytuacji: w konfrontacji z uzbrojoną terrorystką czy w ulubionej scenie reżysera, gdy przedstawiciele wytwornego towarzystwa uparcie obrażają jego kraj.

137. Fernando Rey w *Mrocznym przedmiocie pożądania*, 1977

138. Fernando Rey i Carole Bouquet w *Mrocznym przedmiocie pożądania*, 1977

Matthieu z *Mrocznego przedmiotu pożądania* jest mężczyzną w średnim wieku, bezskutecznie usiłującym posiąść wiecznie mu się wymykającą, tajemniczą Conchitę. Jak inni Buñuelowscy amanci zakochuje się w kobiecie nie tylko dużo od siebie młodszej, ale i – jak się przynajmniej wydaje – niedoświadczonej erotycznie. Przenosząc we współczesny świat dziewiętnastowieczną, romantyczną ideę *amour fou* i obsesję na punkcie dziewictwa, nadaje im cech surrealistycznych. Jak Don Lope z *Tristany* egoistycznie nie zauważa rozdźwięku między własnym postępowaniem a wyznawanym przez siebie systemem wartości.

„Chyba zawsze – przyznawał Buñuel – interesowały mnie takie same postacie i podobne sytuacje”[13]. *Mroczny przedmiot pożądania* powtarza scenę przygotowań na przyjęcie kochanki z *Tristany*. Trwają gorączkowe prace, uwijają się robotnicy, dekorując pokój jak na powitanie pierworodnego dziecka, podekscytowany Matthieu *alias* Don Lope wszystko nadzoruje, ale doświadczony Buñuelowski widz i tak dobrze wie, że nic dobrego z tego nie wyniknie. Conchita nie przyjdzie, a Tristana obróci dom przyszłego męża w miejsce kaźni ich obojga.

Gdy po klęsce Republiki Buñuel znalazł się w Nowym Jorku, w poszukiwaniu pracy zaczął się ponoć rozglądać za posadą kamerdynera. Pod koniec życia utrzymywał, że kamerdynerem chciał zostać zawsze. W *Mrocznym przedmiocie pożądania* w usta kamerdynera włożył serię mizoginistycznych stwierdzeń, cytowanych niekiedy za nienazwanym z imienia „niemieckim filozofem”. Dziewiętnastowieczną dychotomię w pojmowaniu „kobiecej natury” – podział na dziewice i dziwki – ilustrują w filmie Matthieu (opętany anachro-

niczną ideą dziewictwa) oraz kamerdyner Martin (uważający kobiety za wory pełne ekskrementów).

„Lubię regularność i miejsca, które znam – pisał Buñuel w *Ostatnim tchnieniu*… – Do Toledo czy Segowii jeżdżę zawsze tą samą drogą. Zatrzymuję się w tych samych miejscach, oglądam i jem to samo. Kiedy mi proponują podróż do dalekiego kraju, na przykład do New Delhi, zawsze odmawiam, mówiąc: «A co ja będę robił w New Delhi o trzeciej po południu?»”[14]. Gdy wycieńczony zabawą w chowanego z Conchitą Matthieu postanawia wyjechać do Singapuru, Martin zadaje mu to samo pytanie: „Co będziemy robić w Singapurze o trzeciej po południu?”.

Jak inni Buñuelowscy zakochani i samotni mężczyźni Matthieu jest voyeurem: podgląda Conchitę to przez okienko w sypialni, to okratowaną bramę, to oszklone drzwi knajpy, gdy tańczy nago dla turystów. Cierpi oraz staje się obiektem pośmiewiska i współczucia, błaznem *à la* Don Lope.

Tematem wielu filmów Buñuela jest niespełnienie: niemożność zjedzenia posiłku w *Dyskretnym uroku burżuazji*, wyjścia z pokoju w *Aniele zagłady* (1962), popełnienia morderstwa w *Zbrodniczym życiu Archibalda de la Cruz* (1955) czy skonsumowania seksu w *Złotym wieku* i w *Mrocznym przedmiocie pożądania*. Najbardziej sfrustrowani okazują się przedstawiciele mieszczaństwa, na których skodyfikowane życie czyhają bez przerwy demony absurdalnego przypadku. Buñuel odnosi się do swych mieszczan z pełną rozbawienia rezerwą. Ostra krytyka nadająca ton młodzieńczemu *Złotemu wiekowi* należy do wyjątku.

Bon vivant i wytrwały opowiadacz anegdot, Buñuel chętnie wtrąca niespodziane epizody, pełniące funkcje reżyserskich „podpisów”.

W *Dyskretnym uroku burżuazji*, w oczekiwaniu na jeden z wielu niedoszłych obiadów, François Thévenot objaśnia z namaszczeniem skomplikowany przepis na wytrawne Martini. Scena jest zabawna, gdyż powaga Thévenota przeciwstawiona zostaje namiętności, która w tej samej chwili opanowała nagle gospodarzy, każąc im uciec przez okno, by z dala od gości – i w hołdzie dla *Złotego wieku* – odbyć w krzakach akt miłosny. Lekcja przyrządzania eleganckiego aperitifu służy przede wszystkim zdemaskowaniu arogancji burżuazji: Thévenot demonstruje na przykładzie szofera, że niższe klasy nie potrafią wychylić toastu *comme il faut*, czyli powoli, smakując jak koneser. Scenka ta znalazła się w filmie też dlatego, że rytuał przyrządzania i picia wytrawnego Martini zajmował ważne miejsce w życiu Buñuela. W *Ostatnim tchnieniu*… zalety tego trunku doczekały się całostronicowego omówienia. Gdy mimo pełni lata paryska publiczność ustawiała się w kolejkach przed kinami, by obejrzeć *Dyskretny urok*…, który właśnie wszedł na ekrany, jego twórca powtarzał, że chodziło mu głównie o zapoznanie świata z przepisem na wytrawne Martini.

„Lubię manie. Mam ich trochę i niekiedy o nich mówię tu czy ówdzie. Manie mogą pomóc w życiu. Żal mi ludzi, którzy ich nie mają”[15]. Filmowe wcielenia jego manii śmieszą i wzruszają. Ale to już zasługa tego, że Buñuel, bardziej niż jego bohaterowie, ma dar rzadki i najcenniejszy: poczucie humoru. „Dzień stracony to dzień bez śmiechu” – mawiał. Oglądanie jego filmów zapewnia, że dzień nie będzie stracony.

Kobieta-dziecko Gisèle Prassinos

„Styl Gisèle Prassinos nie ma sobie równych: wzbudza zazdrość wszystkich poetów. Swift spuszcza oczy, Sade zamyka bombonierkę”[1] – pisał Breton w *Antologii czarnego humoru*. Zamieścił w niej dwa opowiadania Prassinos, którą porównał do „młodziutkiej chimery” Maksa Ernsta, obrazu Dalego *Cesarski pomnik ku czci kobiety-dziecka* oraz zamieszczonego na okładce pisma „La Révolution surréaliste” z października 1927 roku zdjęcia uczennicy w czarnym fartuszku, siedzącej przy pulpicie z podkurczonymi nogami i piórem w dłoni, seksownej i zasłuchanej w wewnętrzny głos muzy zapisu automatycznego[2]. Dwa lata wcześniej w *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Skróconym słowniku surrealizmu) poświęcił jej zwięzłe słowa: „«Alicja II». Poetka surrealistyczna”[3].

W połowie lat trzydziestych, gdy od wydania *Manifestu surrealizmu* minęła dekada i przeżywającemu poważny kryzys ruchowi potrzebne były świeże podniety, wyobraźnię nieco znudzonych poetów ożywił twór w ich szeregach nowy: emanująca niewinnym erotyzmem kobieta-dziecko, uosobienie intuicji i perwersji. Makijaż, fryzura *à la* chłopczyca, ręka wyzywającym gestem oparta na biodrze oraz widoczne spod podkasanego fartuszka uda i biała koronkowa halka „uczennicy” na okładce pisma świadczą, że nowe stworzenie bardziej było kobietą niż dziewczynką. Jak wcześniej Nadja, pośrednicząc między światem rzeczywistym a podświadomością, dzięki niezwykłej wrażliwości kobieta-dziecko potrafiła pobudzić twórczą energię innych. Wcielała w życie zawarty w *Manifeście* postulat powrotu do dzieciństwa, symbolizowała dziecięcą ciekawość, głód

przygód, wzgardę dla konwencji. Jej pierwowzór pojawił się w literaturze wcześniej. Już Lautréamont marzył, by czytały go czternastolatki. W *Małej anatomii obrazu* Hans Bellmer fantazjował o wdzięcznej czternastolatce, „która osiągnąwszy dojrzałość płciową urosła nagle piętnaście centymetrów, zaś pierwszym jej miesiączkom towarzyszyły objawy histerii”[4]. W wierszu z 1932 roku Breton opisał nasycone zmysłową atmosferą spotkanie z czternastoletnią dziewczynką. Rok później Picasso, Magritte, Ernst, Tanguy, Dalí, Char, Eluard, Breton i Péret wystąpili w obronie Violette Nozières skazanej na śmierć za otrucie rodziców. Owa antybohaterka szeroko nagłośnionego we Francji procesu – podczas którego wyciszono dokonywane jakoby przez ojca gwałty – znalazła adwokatów właśnie wśród surrealistów. Stała się dla nich „współczesną Elektrą”.

Pierwsze genialne kobiety-dzieci, uprawiające prowokacyjną i oryginalną sztukę – Meret Oppenheim, Dora Maar, Gisèle Prassinos i Leonora Carrington – pojawiły się wśród surrealistów właśnie w latach trzydziestych. Prassinos z Carrington były jedynymi kobietami uwzględnionymi w *Antologii czarnego humoru* Bretona. Po upływie z górą pół wieku są dziś jej jedynymi żyjącymi i nadal tworzącymi autorami.

Przejmującą wizję kobiety-dziecka przedstawiła Carrington w opowiadaniu *Pigeon, Fly!* (Leć, gołębiu!) ze zbioru *The Seventh Horse and Other Tales* (Siódmy koń i inne opowieści)[5]. Młoda artystka maluje w nim portret zmarłej żony ekscentrycznego despoty. W sypialni nieboszczki znajduje jej pamiętnik z opisem rozmowy małżonków („Zawsze będziesz dzieckiem”[6] – powiada w niej pan domu) oraz dziwnego uczucia, iż z każdym dniem jej ciało staje się coraz bar-

dziej przezroczyste. Rzecz warta odnotowania, mąż nosi znane z namalowanego przez Carrington portretu Ernsta pasiaste skarpety oraz – tak jak Ernst – zdradza zaskakujące podobieństwo do ptaka. Po zakończeniu lektury, niczym w horrorze Poego czy Lovecrafta, portret blaknie, a rysy malarki zmieniają się w twarz zmarłej. Pozbawione oblicza kolejne muzy, wpierw ubóstwiane, po czym wymieniane na młodsze i piękniejsze – tak pięćdziesiąt lat później widziała Leonora Carrington swój związek z Ernstem.

Prassinos stanowiła wcielenie kobiety-dziecka tym doskonalsze, że była poetką, a w poezji surrealiści ujrzeli najwyższą formę sztuki. Zainteresowanie sobą starszych o dwadzieścia lat mężczyzn zawdzięczała postaci szlachetnej, bezinteresownej i gotowej w imię dobra literatury ponosić wielkie wyrzeczenia – Henri Parisotowi. Wydawca oraz tłumacz Kafki, Samuela Coleridge'a i Lewisa Carrolla (Prassinos zilustrowała jego przekład *Polowania na Snarka*), via René Chara związany z surrealistami (z których grupy został później, jak tylu innych, wykluczony), Parisot wprowadził do ich grona młodego malarza, Mario Prassinosa. W 1934 roku pokazał areopagowi Bretona utwory jego czternastoletniej siostry. Choć wątek narracyjny gra w nich rolę znacznie większą niż w pierwowzorze automatyzmu, *Polach magnetycznych* Soupaulta i Bretona, surrealiści dostrzegli w nich dowód na istnienie podświadomości. W liście do Mario z września 1934 roku Parisot entuzjastycznie donosił:

„Lektura wierszy twojej siostry była dla surrealistów jak grom z jasnego nieba. Nie potrafię opisać wybuchu ich entuzjazmu i podziwu! Krótko mówiąc, są zdania, że należy wydać je jak najszybciej (oczywiście za waszą zgodą).

René Char (a także Tzara, Eluard i większość surrealistów) sądzą, że lepiej siostrze nie mówić, jak znakomite rzeczy pisze, by nie sprowokować jej do artystycznych eksperymentów, mogących zaszkodzić nadzwyczajnemu, wrodzonemu talentowi.
Z kolei Breton uważa, że należałoby poddać ją stałej obserwacji w celu upewnienia się co do autentyczności dzieł. Dopóki nie przedstawimy mu dowodów, nie chce wierzyć, by czternasto- czy piętnastoletnie dziecko mogło pisać takie rzeczy (stawia je na równi z utworami Rimbauda, jeśli nie wyżej!)”[7].
Przez cztery lata Parisot nieustannie zachęcał Gisèle Prassinos do pisania. W niemal co dzień wysyłanych listach upominał się o nowe teksty, narzekał na wolne tempo pracy, przestrzegał, by młodo zdobywszy sławę, nie osiadła na laurach, dając tym pożywkę krytykom, widzącym w niej jedynie „*narzędzie* chwilowego fenomenu psychopatologicznego”[8]. Stale namawiał do rysowania, doprowadził do druku jej pierwszych utworów oraz rysunków (w jednym z listów informował, że na ścianie swego gabinetu zastąpił nimi Maksa Jacoba i, nieautentycznego co prawda, de Chirico!).
W 1935 roku za sprawą Parisota wyszedł pierwszy zbiorek opowiadań Gisèle, *La Sauterelle arthritique* (Artretyczny pasikonik): „Przesyłam twojej siostrze dwa listy, które dostarczył mi dziś Levis Mano [wydawca – przyp. A. T.] i które wyszły spod piór jej wielbicieli! Zastanawiam się, co to dziecko zrobi, widząc, jak ona i jej utwory stają się coraz sławniejsze! Jak można się było spodziewać, od momentu ukazania się książki krążą na jej temat najbardziej nieprawdopodobne pogłoski. Nikt nie chce wierzyć, że tak wspaniałe (i tak wspaniale napisane) utwory są dziełem dziecka!”[9]. Nawet niestały w uczuciach papież surrealizmu pozostał wierny pierwszej fascynacji. W grudniu

1936 roku Parisot pisał do Mario: „Breton wyznał mi niedawno, że woli Gisèle, i t o z d e c y d o w a n i e, od Valentine Penrose, Louise de Vilmorin i pozostałych surrealizujących poetek…”[10].

Na odbywającej się w Paryżu w 1937 roku Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu opowiadania jej czytali aktorzy tak wybitni jak Jean-Louis Barrault. W ciągu następnych trzech lat ukazało się osiem tomików opowiadań. Do obiegowych dziejów ruchu Gisèle Prassinos przeszła dzięki głośnemu zdjęciu Mana Raya, na którym czyta surrealistom swoje „automatyczne” opowiadania. Ubrana w szkolną sukienkę z wielkim białym kołnierzykiem zdaje egzamin przed siedzącymi w nieco teatralnych pozach Eluardem i Bretonem oraz stojącymi Charem, Péretem, Parisotem oraz bratem Mario. „Poprosili mnie o przeczytanie na głos jednego z opowiadań. Słuchali w skupieniu, bez słowa, siedząc nieruchomo, wpatrzeni we mnie. Byłam tak przejęta, że drżał mi głos, zachrypłam i bałam się, że w połowie zdania głos całkiem mi się załamie. Najzabawniejsze, że gdy dwanaście lat później u wspólnego znajomego spotkałam Paula Eluarda, powiedział mi, że bardzo go wówczas onieśmielałam. […] Dwa czy trzy razy zabrali mnie na plac Blanche. Odbywali tam coś na kształt zebrań roboczych. Nic z nich nie rozumiałam. Pamiętam, że Breton wyjął raz szynkę, którą zjadł na naszych oczach prosto z papieru. Wydawał mi się bardzo przystojny, miał w sobie coś z wodza. […] Nigdy nie usiłowałam być surrealistką, nie interesowało mnie to. Ale po przyjściu ze szkoły kładłam się na dywanie i pisałam opowiadania, żeby rozśmieszyć ojca i brata”[11].

Przyznawała jednak, że *nolens volens* surrealistką była od urodzenia. We wstępie do wydanego w 1976 roku zbiorku *Trouver sans chercher* (Kto nie szuka, ten znajdzie), zawierającym między innymi opowia-

dania i wiersze „automatyczne” z lat 1934–1944, napisała: „Znajdzie, ale co? Owo miejsce, w którym niewinność zadrży z radości na widok przerażenia, wyzwoli okrucieństwo, obudzi potwory. Miejsce, gdzie istnieją obok siebie i spotykają się bez względu na różnice wnętrze z zewnętrzem, góra z dołem, wczoraj i jutro, życie i śmierć”[12]. Podobną wiarę wyraził niemal tymi samymi słowami Breton w *Drugim manifeście surrealizmu*: „Wszystko przemawia za tym, że istnieje pewien punkt w umyśle, z którego życie i śmierć, rzeczywistość i urojenie, przeszłość i przyszłość, rzeczy możliwe i niemożliwe do przekazania, góra i dół przestają być postrzegane jako przeciwstawne”[13].

Opowiadania Prassinos łączy z twórczością surrealistów szereg podobieństw. Na przykład główna bohaterka *La Jeune Fille persécutée* (Dręczonej dziewczynki) panicznie boi się motyla, przywodząc na myśl słynny kolaż Ernsta *Dwójka dzieci zagrożonych przez słowika*. Dziewczęcą podświadomość – taką właśnie, jaka kierowała piórem czternastoletniej Gisèle – Ernst wyobrażał sobie w kolażowej książce *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Sen dziewczynki, która chciała wstąpić do Karmelu).

139. Gisèle Prassinos czyta swoje opowiadania surrealistom, fot. Man Ray, 1934

Komentując pół wieku później swój literacki debiut, Prassinos wspominała, że pisanie było dla niej ucieczką przed nudą i że wyrastało z właściwej emigrantom potrzeby tworzenia własnego świata. Przede wszystkim zaś, że nigdy nie było „automatyczne": „Pierwsze dwa zdania płyną bez wątpienia z podświadomości, lecz przygotowują teren i tworzą atmosferę, upominając się o historię, która bywa szalona, ale zawsze jest przemyślana. Breton uważał, że wszystko, co piszę, wyrasta z podświadomości. Podobała mu się ta zabawa i w każdym zdaniu wynajdywał erotyczno-fantastyczne podteksty. […] Bezwiednie stałam się ilustracją teorii surrealistów. Sami byli zbyt oczytani i inteligentni, by pisać tak, jak ja. Choć próbowali"[14]. W

1987 roku sześćdziesięciosiedmioletnia pisarka na pytanie, jakie wrażenie wywarł na niej widok własnego nazwiska w wydawanym przez Bataille'a piśmie „Minotaure", odpowiedziała tak:
„Żadne. Byłam bardzo skromna i pozbawiona ambicji. W rodzinach pochodzących z Bliskiego Wschodu, takich jak moja, ojciec zapewnia edukację synowi, a córka siedzi w kuchni z kobietami. Chciałam czymś ojca zaskoczyć. Zaśmiewał się, czytając moje dziwaczne historie. Było to dla mnie pociechą. Wreszcie wiedziałam, że istnieję"[15].
Gisèle urodziła się w 1920 roku w rodzinie greckiej w Istambule, a od 1922 roku mieszkała w Paryżu, dokąd rodzice wyemigrowali podczas grecko-tureckiej wojny. Zawsze była pod silnym wpływem ojca, profesora francuskiej literatury, oraz brata malarza. Opowiadanie *Vanda et le parasite* (Wanda i pasożyt) ze zbioru *Kto nie szuka, ten znajdzie* jest feministyczną parafrazą *Warkocza* z *Kwiatów zła*. Tytułowa bohaterka od najmłodszych lat cierpi przez stałą obecność na jej głowie robaczka świętojańskiego, stopniowo wyjadającego mózg. Okrutny podarunek od ojca „zdobi" ją, błyszcząc nocą, pozbawia szarych komórek i odstręcza chłopców. Posłuszna rodzicielskiej woli Wanda nie pozbywa się jednak pasożyta, lecz umiera, postradawszy wpierw zmysły. Świętojański robaczek czym prędzej zżera ciało. To jedna z licznych opowieści Prassinos o autorytatywnym ojcu, biernej matce (w *Opisie ślubu* ojciec panny młodej zjawia się z żoną przypiętą do kamizelki) i skrzywdzonej córce. W tytułowym opowiadaniu *Kto nie szuka, ten znajdzie* matka dziewczynki o zbyt męskim głosie bez wahania pozbawia ją mowy, oddając głos córki mówiącemu dyszkantem mężczyźnie.
W kontekście tej opowiastki nowego znaczenia nabiera kilkunastoletnie milczenie Prassinos, która po młodzieńczym sukcesie wyco-

fała się z życia literackiego, pracując jako stenografka, wychowawczyni w przedszkolu, sekretarka w galerii i autorka horoskopów. Na nowo publikować zaczęła w 1958 roku. Od śmierci męża w 1988 prawie nie pisze, za to – zafascynowana Dalím oraz artystami afrykańskimi i nieprofesjonalnymi, a także sztuką religijną – rysuje, rzeźbi i wyszywa. Drewniane rzeźby-totemy i poświęcone głównie mitologiczno-biblijnym tematom pseudonaiwne makatki (które uważa za rzemiosło, nie sztukę) tworzy od połowy lat sześćdziesiątych. Deformując w rysunkach ciała ludzi, zwierząt i fantastycznych stworzeń, każe swym bohaterom uczestniczyć w czynnościach dalekich od zasad *savoir-vivre*'u.

Kompleks ojca i brata nigdy jej chyba nie opuścił, skoro makatkę z 1985 roku, przedstawiającą Salome z głową Jana Chrzciciela, tak freudowsko opisała: „Zabójczynią jest dziewczynka, która nie może nadziwić się własnej zbrodni i którą to, co trzyma w ręku, brzydzi. W taki oto sposób zabiłam brata, który na imię miał – to będzie niespodzianka! – *Jean*-Mario"[16].

Innemu ważnemu w swoim życiu mężczyźnie poświęciła powieść *Twarz muśnięta smutkiem*. Pomysł postaci obojętnego na wszystko poza własną pracą głównego bohatera zrodził się ponoć w trakcie poślubnego wieczoru, który mąż pisarki spędził na lekturze prasy. Gisèle Prassinos „dzieckiem" pozostała długo, nawet po ślubie mieszkając, co prawda z mężem, ale i z ukochaną ciotką, z którą nie rozstała się aż do jej śmierci. Rozdarta między teraźniejszością a przeszłością, „dorosłą" twórczość w znacznym stopniu osnuła wokół mitycznego tematu dzieciństwa. Z pozycji wiecznej kobiety-dziecka przeprowadziła błyskotliwą analizę tego stanu.

140. Gisèle Prassinos, *Salome z głową Jana Chrzciciela*, makatka, 1985

141. Gisèle Prassinos w swoim paryskim mieszkaniu z makatką własnego autorstwa, fot. Agnieszka Taborska, 2005

Twarz muśnięta smutkiem[17], czwarta jej powieść, ukazała się w 1964 roku, dwa lata przed śmiercią Bretona, czyli w epoce, gdy zdawało się, iż surrealizm nieodwracalnie trafił na zakurzone półki bibliotek. Powstała w ciągu trzech tygodni jako rezultat zakładu autorki z bratem i przyjacielem, że napisze książkę niecodzienną. Udało się jej. Krytycy – entuzjastyczni wobec poprzednich powieści i opowiadań – tym razem nabrali wody w usta. Purnonsensowy humor, parakryminalna intryga, ekscentryczni bohaterowie, szkatułkowa struktura narracji, zaskakujące zwroty biegu wydarzeń, barwność i magia opowieści spowodowały jednak zasłużone wznowienia w 2000 i 2004 roku. Główna bohaterka Essentielle – której imię niedwuznacznie sugeruje szukanie sedna, czyli siebie, co stanowi główny wątek jej pełnych przypadkowych spotkań i nieprawdopodobnych przygód podróży – wiele ma wspólnego z autorką z czasów literackiego debiutu. Wspomnienia Prassinos z owych lat przywodzą na myśl żonę eksuczonego: „Wciąż byłam uśpioną dziewczynką, nie za bardzo ciekawą świata, ale miałam bardzo zręczne ręce”[18].

W *Le Rêve* (Śnie) z 1947 roku – jedynym opowiadaniu wydanym podczas wieloletniego milczenia – główna bohaterka, także o imieniu Essentielle, obudziwszy się po długiej nieobecności w rodzinnym domu, znajduje dziwne przedmioty, które okazują się butami. Włożywszy je, błąka się, niczym jej późniejsza imienniczka, po znajomych, lecz zmienionych ulicach, spotyka zmarłą matkę, przemie-

nioną w stos szarego jedwabiu, która jej nie rozpoznaje, aż wreszcie dociera do brata i odjeżdża z nim autem. „Pęd powietrza zerwał buty ze stóp Essentielle. Była wolna”[19]. Essentielle Pierwsza odnajduje siebie. Essentielle Druga też się odnajdzie, tyle że po dłuższej podróży. Geograficznej i duchowej.

Twarz muśnięta smutkiem zaczyna się tak, jak się kończą bajki: „Wydano Essentielle za uczonego, niemal bez jej wiedzy, trochę tak, jak niegdyś wydawano młodziutkie księżniczki za następców potężnych tronów”[20]. Odwrócenie ról, jakie się dokona wraz z rozwojem akcji, przypomina dziecięce rysunki Prassinos, w których funkcje i konwencje poległy w nierównej walce ze zbyt inteligentną artystką. Rdzeniem, esencją, sensem bycia książki jest radość snucia opowieści, splatania wątków, układania łamigłówki wymagającej od czytelnika uwagi. Prassinos odświeża tradycję opowieści szkatułkowych, układając je koncentrycznie: każda historia odsyła do zagadkowych dziejów głównego bohatera.

Choć miesza style, choć czerpie z tradycji powieści pikaryjskiej i osiemnastowiecznej powiastki filozoficznej (stąd pełen dystansu i niedopowiedzeń ironiczny ton), choć parodiuje fascynacje surrealistów „egzotyką” (w opisie trogonów i lirogonów) oraz język psychoanalizy, powieści *science fiction* i rozpraw medycznych, choć zainteresowaniem formą powieściową wpisuje się w swoją epokę, będącą świadkiem narodzin nowej powieści, *Twarz muśnięta smutkiem* – dzięki wyobraźni bez granic – pozostaje wierna poetyce wczesnych utworów pisarki. To ironiczna, sentymentalna, w pełni świadoma swej konwencji bajka. Autorka wciąż nam przypomina, że jesteśmy w krainie imaginacji, której główna mieszkanka, dzięki kłamstwom i talencie narracyjnym, przędzie rzeczywistość na na-

szych oczach. Kilkakrotnie wypowiadana przez Essentielle magiczna formuła: „Wszystko to brzmi jak bajka…” oraz nieustannie zmieniane przez nią wersje własnej historii i dziejów obdarzonego sztucznym mózgiem uczonego tworzą oniryczny, paradoksalny świat. Łatwość przeinaczania faktów z przeszłości brawurowo ilustruje scena „przekładu” opowieści Essentielle przez Portugalczyka na wiodącym ich do Anglii statku.

Roland Topor za ważny w rozwoju dziecka moment uważał pierwsze kłamstwo, niosące ze sobą odkrycie, że poprzez opis można zmieniać rzeczywistość. Essentielle zmienia ją tak skutecznie, że gubi się w wątkach i szkatułkowych narracjach, w tym, co jest prawdą, a co zmyśleniem. Każda próba zgodnej ze stanem rzeczy relacji kończy się skręceniem na stromą ścieżkę fantazji: „Wysłuchała setek opowieści i sama jedną opowiedziała, udając, że to jej historia”[21]. „Szczerze wierzyła w opowieść o swej pierwszej, jedynej miłości […]”[22]. Czasem fabulacja tłumaczy się racjonalnie: „Chcąc oszczędzić niezastąpionemu współpracownikowi bólu, Essentielle wolała ubrać prawdę w następującą opowieść […]”[23]. Częściej stoi za nią jedynie radość z pisania przeszłości na nowo.

Twarz muśnięta smutkiem jest też opowieścią o przemianie głównej bohaterki, między innymi pod wpływem spotkania z mityczną matką, jak wszystkie matki w twórczości Prassinos jednocześnie dobrą i złą, kochaną i odrzucaną. To także pełna humoru przypowieść o życiu w parze. Tak jak Essentielle nie wiemy, czy jej mąż jest intelektualistą bez serca, prymitywnym wandalem, genialnym artystą, bestią czującą się najlepiej w towarzystwie małpy czy „ludzką istotą, do której nieśmiałego wnętrza Essentielle nie potrafi dotrzeć”[24]. Małżonka eksuczonego należy za to bez wątpienia do

barwnej rodziny obdarzonych wielką inteligencją, uporem, siłą woli i poczuciem humoru zbuntowanych bohaterek surrealizującej literatury. Jak Marion Leatherby Leonory Carrington, Zazi Raymonda Queneau, Księżniczka Angina Rolanda Topora oraz prototyp ich wszystkich: Alicja z Krainy Czarów – Essentielle odnosi się do rzeczywistości z dystansem i dziecięcą ufnością, podszytą pierwszymi wątpliwościami co do doskonałości „najlepszego ze światów". Żadna z nich do cytowanego w motcie „świata dorosłych nie należy"[25]. Essentielle, niczym Niejaki Piórko Henri Michaux, błądzi między rzeczywistością a nadrzeczywistością, oba miejsca traktując na równych prawach.

Podobnie jak surrealistów autorkę *Twarzy muśniętej smutkiem* fascynują samobójstwa: w tej krótkiej powieści popełnia je lub popełnić usiłuje aż siedem osób! Tak jak surrealiści Prassinos zdaje się wierzyć, że rzeczy mają duszę. Jej budowane w dzieciństwie oniryczne obiekty (wśród których była gilotyna z dwiema ściętymi głowami), jak i tworzone w dorosłym wieku rzeźby są krewniakami surrealistycznych przedmiotów o znaczeniu symbolicznym. Odkrywszy przypadkiem tajemnicę sztucznego mózgu męża, Essentielle wpada w zachwyt, wspominając podziwiany w dzieciństwie rozbity zegarek: „Co za radość wniknąć w tajniki księżycowego stworzenia, leżącego na ziemi z poderżniętym gardłem, między potłuczoną na drobne kawałki szklaną tarczą i pogiętą srebrną kopertą! Jeszcze, biedactwo, każdą cząsteczką oddychało…"[26].

W filmie animowanym Rolanda Topora i René Laloux *Ślimaki* łzy zrozpaczonego nieurodzajem chłopa sprawiają, że kapusta rośnie w oczach. Zwabione nią gigantyczne ślimaki-mutanty niszczą ludzką cywilizację, z której ocaleje jedynie bohater z pierwszej sceny. Na

koniec widzimy go, jak – dla większej skuteczności wąchając cebulę – podlewa łzami marchewkę. Zza horyzontu wyglądają już monstrualne króliki…

Przełom w nieskutecznych dotychczas próbach naprawienia zepsutego mózgu męża nastąpi dopiero wówczas, gdy straciwszy wiarę w technikę, Essentielle zrosi niedziałający mechanizm łzą rozpaczy. Koniec jak w bajce, lecz Prassinos zbyt przesiąkła wczesną lekcją surrealizmu, by wierzyć w happy end. Kilkadziesiąt stron dalej małżonek tylko dlatego wybierze Essentielle, a nie inną kobietę, gdyż ma pewność, że zyska w ten sposób święty spokój. Po czym, ledwie wyzdrowiawszy, wróci do książek, obojętny na resztę świata. Łza przynosi skutek oczekiwany, ale za nim kryją się nowe niespodzianki i nowe znaki zapytania. Czy to parodia osławionej *amour fou*? Miłości, która góry przenosi tylko po to, by w dusznej bibliotece spocząć w towarzystwie oziębłego wybrańca? Od czasu do czasu autorka mruga przecież do czytelnika, kpiąc z surrealistycznych teorii, choćby na temat kobiecej natury („Lecz kobieca mądrość nie dorównuje małpiej”[27]). Czy też czterdziestoletnia Gisèle Prassinos dostrzegła w takim rozwiązaniu możliwy do przyjęcia *modus vivendi*, propozycję lepszą od włóczęgi po świecie pod rękę z zadurzonym młokosem? Jeśli takie były jej intencje, czytelnicy wiedzą na pocieszenie jedno: że u boku męża-gbura Essentielle znów przekształci smutną rzeczywistość w kolorową fikcję. Może tym razem – znudzona podwodną żeglugą i ziemskimi podróżami – poszybuje na Dziką Planetę? Gdyby zaś nawet i to nie pomogło, będzie wiedziała, że wystarczy pociągnąć mędrca za prawe ucho, uchylić miedzianą pokrywę, poszperać pod nią, wyjąć lśniącą śrubkę, schować głęboko w kieszeni, po czym spokojnie czekać, co będzie dalej…

Ostatnia surrealistka Leonora Carrington

„Gdy byłam debiutantką, chodziłam często do ogrodu zoologicznego. Bywałam tam tak często, że lepiej znałam zwierzęta niż dziewczynki w moim wieku. Co dzień chroniłam się w zoo przed światem. Najlepiej znałam młodą hienę. Ona też mnie znała. Była bardzo inteligentna. Nauczyłam ją francuskiego, a ona w zamian nauczyła mnie swego języka. Spędziłyśmy razem wiele miłych godzin”[1].

142. Leonora Carrington, *Crookhey Hall*, 1947

W opowiadaniu *Debiutantka alter ego* autorki wysyła na swój pierwszy bal hienę, by sama czytać w spokoju *Podróże Guliwera*. Przebrana w twarz pożartej przez siebie pokojówki hiena długo nie wzbudza podejrzeń zajętych etykietą gości. Satyra na arystokrację, a także makabryczne zakończenie – zamiast deseru hiena zjada

własną maskę – zachęciły Bretona do umieszczenia opowiadania w *Antologii czarnego humoru*.

Barwność biografii Carrington zawdzięcza swemu temperamentowi i historycznej epoce. Urodziła się w 1917 roku w Anglii w rodzinie magnatów włókienniczych jako córka Irlandki i Anglika. Mroczne domostwo Crookhey Hall w Lancashire, niczym zamczysko z gotyckiej powieści grozy, wielokrotnie pojawiało się w jej literackiej i malarskiej twórczości. Złowrogi jego zarys widnieje w tle na płótnie z 1947 roku, na którym długowłosa kobieca postać w białej sukni, podobna do ducha, ucieka przez ogród zaludniony zwierzęco-ludzkimi hybrydami. Zostawia za sobą ponure siedlisko konwencji i patriarchalnych zakazów.

Jako czterolatka Leonora pisała i ilustrowała opowiadania. Potrafiła się również sprzeciwić narzucanej przez purytańskiego ojca dyscyplinie. Swoją inność manifestowała, przedkładając opowieści irlandzkiej niańki nad „dziewczęce" zabawy, chętniej spędzając czas ze służbą w kuchni niż w skodyfikowanym świecie rodziców, pisząc na wspak obiema rękoma naraz, zachwycając się towarzyszącymi krótkotrwałej chorobie majaczeniami, prowokując odwiedzających dom księży oraz zadając kłopotliwe pytania zakonnicom. Z prowadzonych przez nie szkół z internatem wydalano ją kilkakrotnie. Matka przepowiadała jej, że zostanie kiedyś czarownicą. Breton porównał ją później do opisanego przez Micheleta prototypu wiedźmy obdarzonej niezwykłą intuicją[2].

Krótkie studia malarskie we Florencji obrodziły bogactwem kolorytów w późniejszych obrazach oraz przekonaniem, że własnoręcznie robione farby wchodzą z płótnem w alchemiczny związek (do dziś tylko takich Carrington używa). Po powrocie do

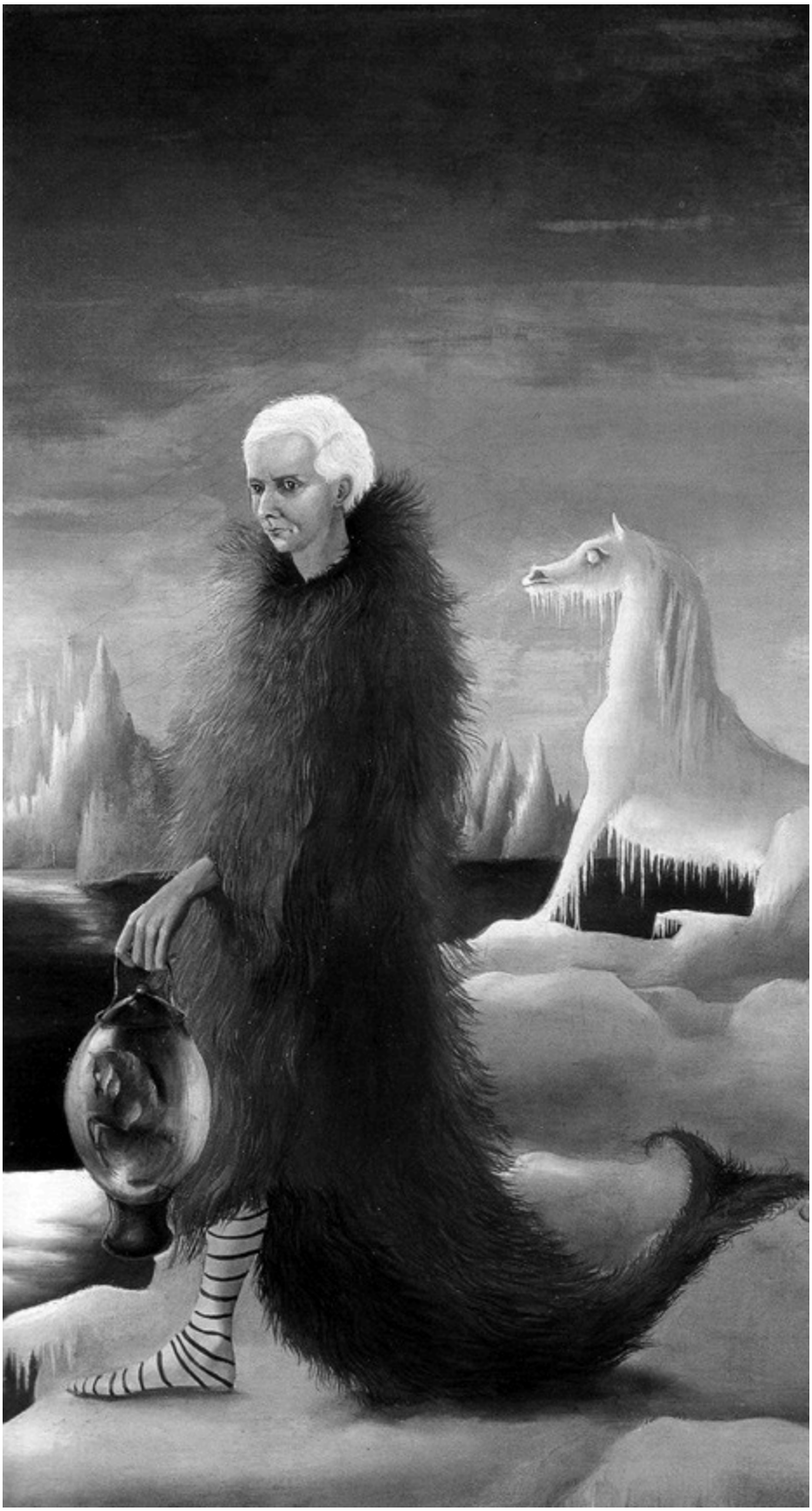
Anglii nieudana próba rodziców wprowadzenia córki w świat brytyjskiego dworu (bal w hotelu Ritz) zaowocowała opowiadaniem *Debiutantka*.

W 1936 roku – roku pierwszej londyńskiej wystawy surrealistów – rozpoczęła studia na akademii Amedée Ozenfanta w Londynie. Rok później poznała Maksa Ernsta, którego kolaż *Dwoje dzieci zagrożonych przez słowika*, reprodukowany na okładce *Surrealizmu* Herberta Reada, wywarł na niej wielkie wrażenie. Wspólnym wyjazdem do Francji rozpoczęli burzliwy romans. Carrington ostatecznie zerwała z rodziną.

Uciekając z Paryża przed żoną Ernsta, Marie-Berthe Aurenche, zamieszkali w Saint-Martin-d'Ardèche w Prowansji, gdzie przerobili kupione przez Carrington stare gospodarstwo na bestiarium pełne fantastycznych rzeźb. Dwa lata pozostałe do wybuchu wojny upłynęły im w atmosferze zabaw w towarzystwie przyjaciół z Paryża i Londynu. Najbliższą wspólniczką Leonory w teatralizacji codziennych czynności była znana z barokowej wyobraźni, prowokujących zachowań i fantastycznych kreacji malarka Leonor Fini, eksprzyjaciółka Ernsta i przyszła towarzyszka życia Konstantego Jeleńskiego. Na zdjęciu z 1939 roku stoją przed domem w Saint-Martin-d'Ardèche odziane w niezwykłe stroje projektu Fini.

Jeszcze w Londynie Carrington szokowała gości luksusowego hotelu głośnym opowiadaniem o syfilisie. Na jednym z pierwszych przyjęć w Paryżu wystąpiła w często opadającym prześcieradle. Podziw Bretona zdobyła posmarowaniem sobie w restauracji stóp musztardą. Herberta Reada zgorszyła, tańcząc przed nim nago. W Saint-Martin-d'Ardèche lubowała się w dowcipach kulinarnych: rostbefie w ostrygach, zającu faszerowanym ostrygami i puddingu *à la* kawior.

Częstowała gości omletem z ich włosami obciętymi podczas snu i wkładała im do łóżek żywy drób. Fini nazywała ją „prawdziwą rewolucjonistką”. Odgrywając surrealistyczny spektakl wśród fantastycznych obrazów, niejadalnych dań i bajkowych szali, Leonor i Leonora przeczuwały, że to ostatnie chwile beztroskiego życia.



143. Leonora Carrington, *Portret Maksa Ernsta*, 1939

144. Leonora Carrington, *Gospoda pod białym koniem* (autoportret), 1937

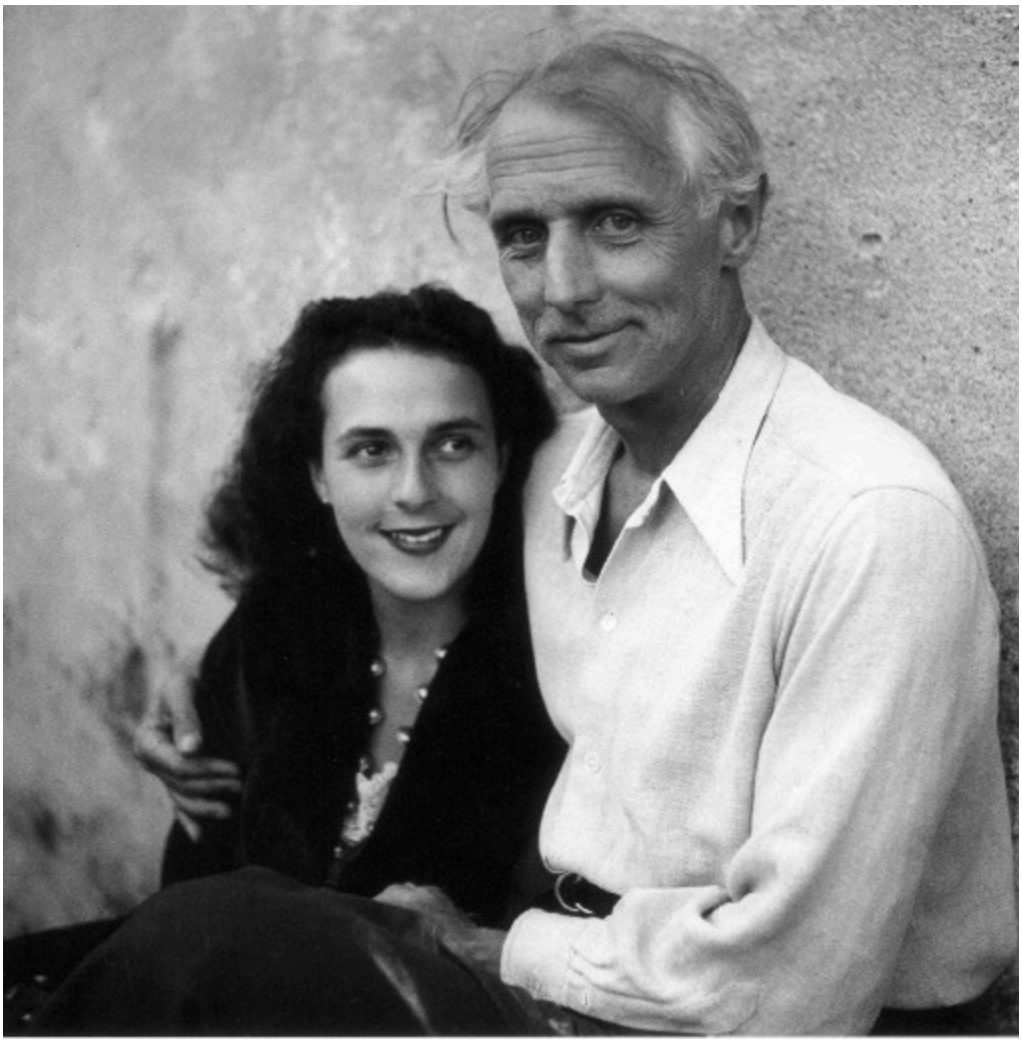
W obrazach i opowiadaniach Carrington zwierzęciem wybranym jest zawsze koń. Sama jeździła konno, a z dziecięcego dramatu, gdy ojciec zabronił jej bawienia się konikiem na biegunach, uczyniła temat opowiadania *La Dame Ovale* (Owalna dama). Wiele lat później w paryskim sklepie z antykami kupiła podobną zabawkę, z którą zrobiła Ernstowi słynne zdjęcie. W *Owalnej damie* despotyczny ojciec pali „żywcem" zabawkę, która – umierając – krzyczy jak zabijane zwierzę. „Wyobraźmy sobie, że zamieniłyśmy się w konie. Ja będę

koniem ze śniegu. Łatwiej będzie wtedy w to uwierzyć”[3] – powiada główna bohaterka. Bohaterowie obrazów i opowiadań często zmieniają tożsamość, przeistaczając się w zwierzę lub zmieniając płeć. Jak Ernst – przekonany o swoim ptasim rodowodzie – nazywał się Ptakiem Przełożonym[4], a kolażowym hybrydom najchętniej dawał ptasie głowy, tak Carrington utożsamiała się z koniem, począwszy od autoportretu z 1937 roku, zatytułowanego *Gospoda pod białym koniem*. Dziwny ten obraz przedstawia ją, jak siedzi na krześle o antropomorficznych nogach, przed nią materializuje się właśnie z obłoczku plazmy hiena o ludzkiej twarzy, w tle widać konika na biegunach, za oknem zaś galopującego wierzchowca. Włosy portretowanej przypominają końską grzywę. Na obrazie *Kobieta i ptak* z tego samego roku koński łeb o rysach artystki góruje nad drepczącym przed nim nastroszonym ptaszkiem. Na portrecie z 1939 roku Max Ernst w pierzastym futrze i pasiastych skarpetach, przypominających ptasie łapy, niesie osobliwe naczynie, w którym zastygł galopujący konik, a góra lodowa w tle też ma kształt obwieszonego sopłami rumaka.

W opowiadaniu *La Maison de la Peur* (Dom strachu) bohaterka utożsamia się z koniem. Ilustrujące je kolaże Ernsta przedstawiają ludzko-końskie hybrydy. Szalonej narratorce *Na dole* zdaje się, że jest białym kucykiem[5]. Koń gra ważną rolę także w opowiadaniach *Uncle Sam Carrington* (Wuj Sam Carrington) i *Le septième cheval* (Siódmy koń)[6].

Carrington jest przekonana o płynnej granicy między światem ludzkim a zwierzęcym, między codzienną rzeczywistością a fantastycznym bestiarium. Przyjaźń między człowiekiem a zwierzęciem to stały temat jej książek i obrazów. Zapamiętane z dzieciństwa celtyc-

kie mity o metamorfozach i o bogini koni Eponie oraz poznane później indiańskie wierzenia w dwudzielność ludzkiej duszy, złożonej z części człowieczej i zwierzęcej, nieustająco oddziałują na artystkę. W portretach Leonory, jakie przez wiele lat malował Ernst, jej postać wyrasta zwykle z tropikalnego lasu, stanowiąc z florą i fauną nierozdzielną całość.



145. Leonora Carrington i Max Ernst w Saint-Martin-d'Ardèche, fot. Lee Miller, 1939

W *Out of This Century. Confessions of an Art Addict* (Nasz wiek. Zwierzenia nałogowca sztuki) Peggy Guggenheim opisała swoje pierwsze spotkanie z Ernstem, u stóp którego „siedziała jego przyjaciółka, Leonora Carrington. Widywałam ich wcześniej w Paryżu i myślałam, jak dziwnie razem wyglądają. Była od niego o tyle młodsza. […] Uczyła się u Ernsta i była jeszcze mało znana, ale miała bujną wyobraźnię w najlepszym surrealistycznym stylu. Malowała zawsze zwierzęta i ptaki”[7]. Guggenheim chciała kupić obraz Ernsta, ale ponieważ ten, który podobał się jej najbardziej, należał do Leonory, nabyła więc w zamian jej dzieło, zatytułowane *Konie Lorda Lichtarza*. Jak na późniejszych płótnach Carrington konie zostały zantropomorfizowane i przedstawione w niecodziennych pozach (jeden z nich siedzi na drzewie). Jak we wszystkich jej obrazach zwierzęta patrzą bardziej ludzkim wzrokiem niż z rzadka malowani przedstawiciele *homo sapiens*.

W 1937 roku Carrington wzięła udział w wystawach surrealistów w Paryżu i Amsterdamie. Obraz kupiony przez Guggenheim uczestniczył w słynnej nowojorskiej wystawie z 1942 roku „Sztuka tego wieku”, prezentującej nieznane jeszcze Amerykanom współczesne europejskie malarstwo. Ilustrowane kolażami Ernsta jej pierwsze opublikowane opowiadania: *Dom strachu* (1938), i *Owalna dama* (1939), zdaniem Bretona doskonale ucieleśniały ducha surrealizmu.

Wojenne przeżycia (aresztowanie Ernsta, ucieczka z Francji, psychiczna zapaść i pobyt w klinice psychiatrycznej) odcisnęły na młodej artystce silne piętno[8].

Po czterech miesiącach uwięzienia w Santander rodzice Leonory przysłali z Anglii na odsiecz jej opiekunkę z dzieciństwa. Razem wyjechały do Lizbony, skąd – jak się Leonorze zdawało – zamierzano

wysłać ją do kolejnego zakładu, tym razem w Afryce. Uchroniła się kolejną ucieczką: przez tylne drzwi kawiarni do meksykańskiego konsulatu, gdzie przyjaciel Picassa, meksykański dyplomata Renato Leduc, udzielił jej azylu. Wkrótce potem wzięli ślub. Dramatyczne lizbońskie spotkanie z Ernstem, uciekającym z Francji w towarzystwie przyszłej żony, Peggy Guggenheim, rozpoczęło nowy etap ich przyjaźni, kontynuowanej przez kilka miesięcy pobytu obojga w Nowym Jorku. Udział Carrington w artystycznym życiu surrealistów na wygnaniu dokumentuje zbiorowe zdjęcie wykonane w Nowym Jorku w 1942 roku. Leonora siedzi na podłodze, a obok pozują Duchamp, Léger, Breton, Mondrian, Ernst, Peggy Guggenheim i Berenice Abbott.

Pismo „View" reprodukowało wówczas na okładce autoportret Leonory, uratowany z Saint-Martin-d'Ardèche przez wypuszczonego z obozu Ernsta, oraz zamieściło jej opowiadanie pod tytułem *Waiting* (Czekanie)[9].

Zniecierpliwiona dziennikarzami, zainteresowanymi głównie historią romansu ze starszym o dwadzieścia siedem lat malarzem, Carrington niechętnie wspomina dziś surrealistyczny „epizod" swego życia. Jak innym artystkom surrealizm pomógł jej osiągnąć niezależność, lecz nie znosiła dyktatorstwa jego przywódców ani nie interesowała się Freudem. W czasach Saint-Martin-d'Ardèche uosabiała Bretoński ideał mistycznej muzy, seksownej kobiety-dziecka i nawiedzonego medium, nie chciała jednak podporządkować się takiemu zaszeregowaniu. Choć syn Maksa, Jimmy Ernst, uważał, że była największą miłością w życiu ojca, a Peggy Guggenheim nie kryła zazdrości o jej portrety malowane przez Ernsta długo po zakończeniu związku, rozstanie z mistrzem pomogło Carrington wykształcić

własny styl oraz zerwać z etykietką Micheletowskiej wiedźmy. Drugim ważnym wydarzeniem mającym wpływ na jej sztukę była zmiana kraju.

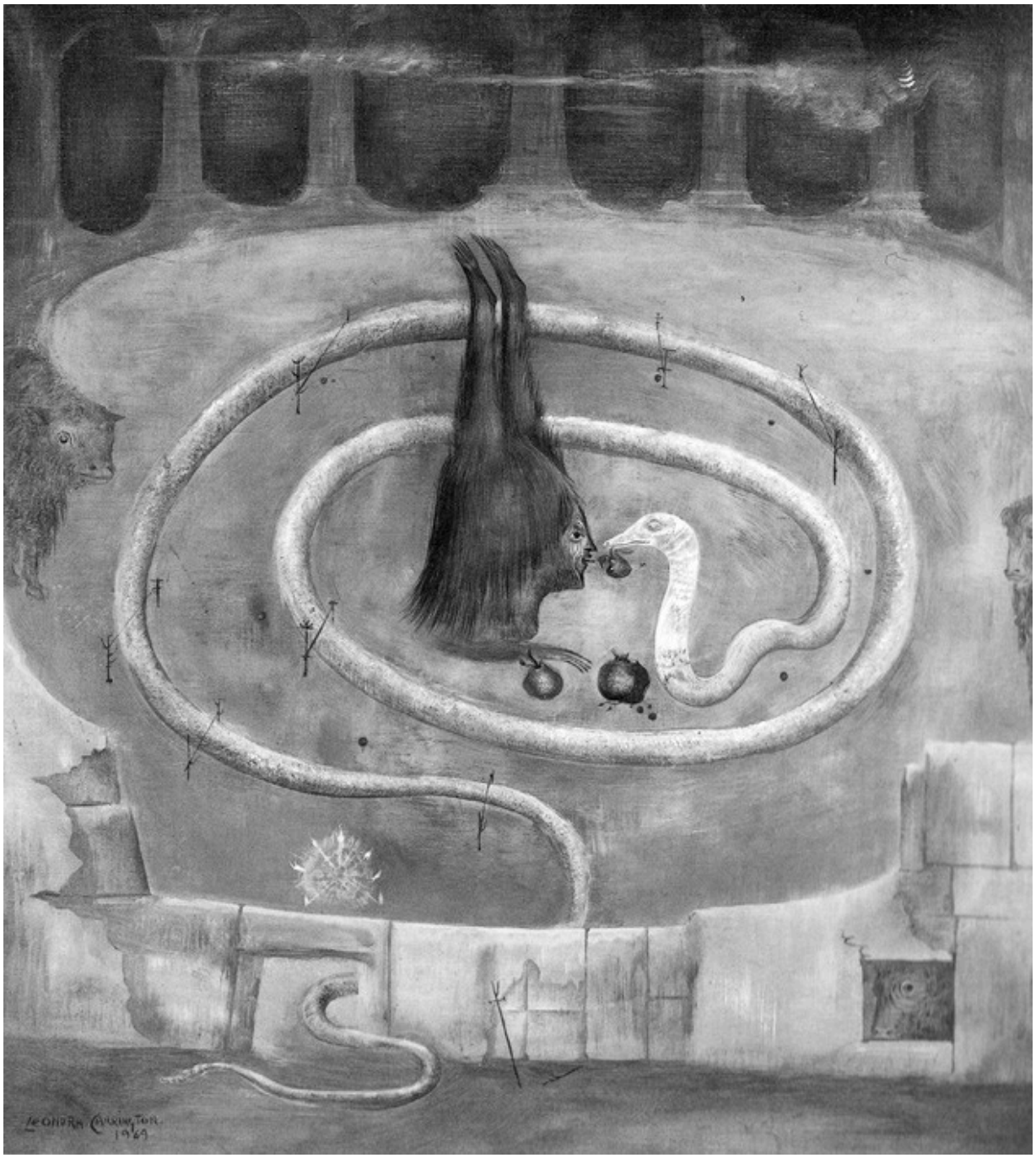
W 1942 roku przyjechała do Meksyku, zdaniem Bretona miejsca surrealistycznego *par excellence*. Wspominała później, że od razu poczuła się jak w domu czy raczej jak w dobrze znanym basenie pełnym rekinów[10]. Po rozstaniu z Leducem wyszła za mąż za węgierskiego fotografa Emerico Cziki Weisza, z którym ma dwóch synów. Nie przystała do kręgu Fridy Kahlo i Diego Rivery, przyjaźniła się za to z surrealistami, którzy, jak ona, wyjechali z Europy podczas wojny. Jej wspólniczką w nowych fascynacjach Jungiem, gnozą, alchemią, magią, kabałą, naukami ezoterycznymi, filozofią zen, tybetańskim tantryzmem, teorią reinkarnacji Gurdżijewa, kulturą eskimoską i południowoamerykańską mitologią – stała się towarzyszka życia Benjamina Péreta, hiszpańska malarka Remedios Varo[11]. Ich inspirowane Boschem i Brueglem wizyjne obrazy, na których pogańskie boginie i kapłanki odprawiają dziwne rytuały, spełniają marzenia Bretona o zbliżeniu sztuki do alchemii i okultyzmu.

Carrington z pewnością zaaprobowała przywrócenie przez feminizm do łask wiedźmy jako prototypu kobiety niezależnej. Działając w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w rodzącym się właśnie w Meksyku ruchu feministycznym, zaprojektowała plakat przedstawiający Ewę oddającą jabłko. Ten sam duch podszytego humorem buntu przebija z powstałego w połowie lat siedemdziesiątych tekstu *The Cabbage is a Rose* (Kapusta jest różą): „Furie, których świątynia została głęboko pogrzebana pod pokładami nauki i prania mózgów, zapowiedziały kobietom, że powrócą, wyzwolą się ze strachu i wsty-

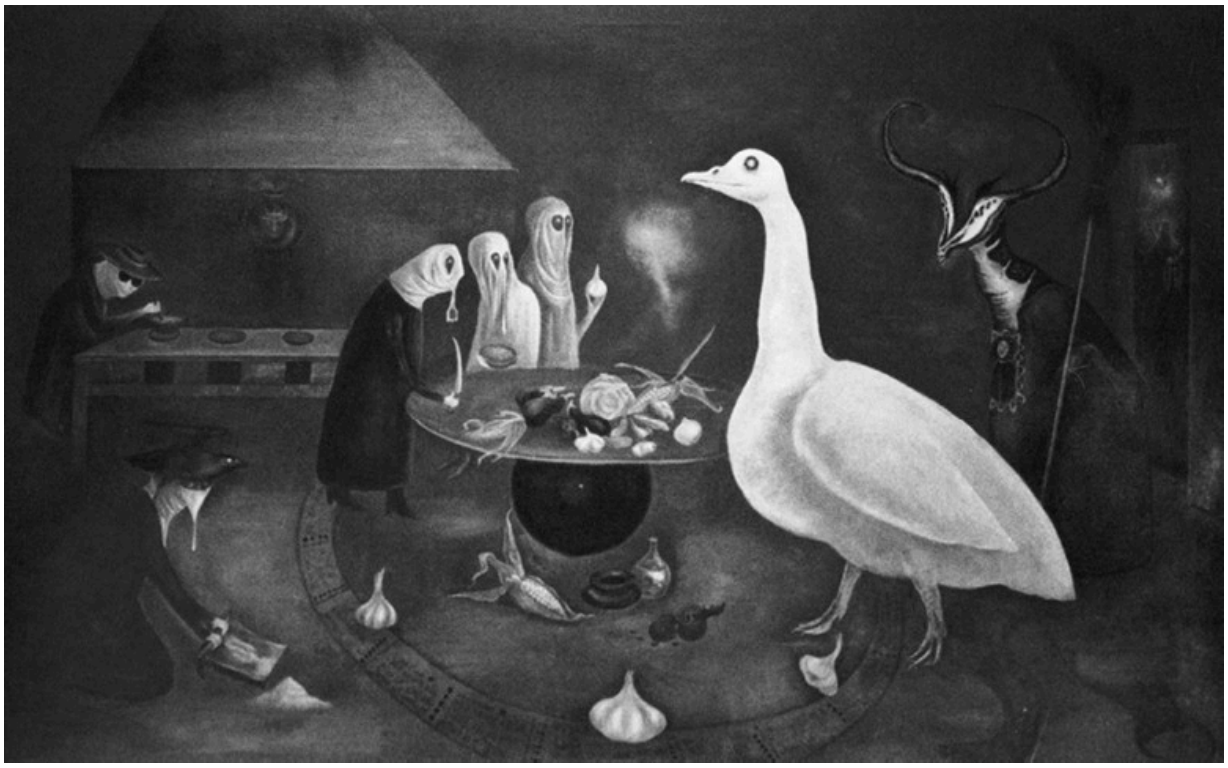
du, przenikną przez szczelinę więziennych drzwi. Nie znam religii, która nie uważałaby kobiet za istoty ograniczone, nieczyste, pod każdym względem gorsze od mężczyzn, choć większość ludzkości jest zdania, że jesteśmy kwiatem gatunków. Kobiety – cóż począć… Ale, dzięki Bogu, Homo Sapiens!”[12].

Wystawy w Stanach Zjednoczonych, Meksyku, Brazylii, Londynie i Kolonii oraz wielojęzyczne wydania książek (pisanych po angielsku, francusku bądź hiszpańsku) uczyniły z Leonory Carrington znaną artystkę. Muzeum Antropologiczne Miasta Meksyk zamówiło u niej fresk *Magiczny Świat Majów*, do którego malowania przygotowywała się, podróżując po nieodwiedzanych dotychczas przez białych indiańskich osadach. Na jej literacki dorobek składają się dwie powieści, dwie sztuki teatralne oraz dziesiątki publikowanych i niepublikowanych opowiadań.

Zdjęcia z epoki, pamiętniki Jimmy’ego Ernsta i inne relacje przedstawiają piękną kobietę. Różnią się od wizerunku kreślonego przez samą Leonorę, która w opowiadaniach, powieściach i autoportretach przeistacza się to w konia, to w ludożerczą bestię, to w brodatą staruszkę. Robi to między innymi w *Trąbce do słuchania*: „Istotnie, mam krótką siwą bródkę. Ludziom pospolitym może się wydawać odrażająca, ja osobiście uważam, że jest bardzo szykowna. Co kto lubi!”[13].



146. Leonora Carrington, *Owoc zakazany*, 1969



147. Leonora Carrington, *Aromatyczna kuchnia babci Moorhead*, 1975

Napisana po angielsku w Meksyku na początku lat pięćdziesiątych *Trąbka do słuchania* przed ukazaniem się drukiem znana już była wąskiemu gronu czytelników. Niewiele brakowało, a skończyłoby się na tej podziemnej sławie, bo po kilku latach kursowania wśród znajomych rękopis zaginął. Gdy w 1973 roku odnalazła się jedna z niedokończonych wersji, wydawnictwo Flammarion namówiło autorkę do odtworzenia całości po francusku. Rok później powieść wyszła we Francji. W tym samym czasie w Stanach, Francji i Ameryce Południowej wznowiono opowiadania Carrington z surrealistycznego okresu. W 1976 roku *Trąbka do słuchania* ukazała się po angielsku i niedługo potem po niemiecku. Entuzjastycznie przyjęta przez feministyczną krytykę odniosła w Niemczech wielki sukces. Literacka legenda Leonory Carrington była ugruntowana.

Dziewięćdziesięciodwuletnia Marion Leatherby, narratorka i bohaterka *Trąbki do słuchania*, przejęła od autorki poczucie humoru, autoironię i przyjazny dystans do szalonej ludzkości. „Postanowiłam wcielić się w miłą staruszkę, by zakpić sobie z okropieństw świata”[14] – wyjaśniała Carrington. „Moje książki przemieniają strach w komedię”[15]. Angielka Marion nie rozumie kraju, w których mieszka, i boi się, że nigdy nie wróci na północ.

Podobieństwa między *Trąbką do słuchania* a *Na dole* – zamknięte instytucje, ekscentryczni pacjenci, wszechpotężni lekarze, ogrody o zamaskowanej symbolice, „inność” obłąkanej Leonory i bezzębnej głuchej Marion – wynikają nie tylko ze stylistyki obu książek. Już na początku lektury zyskujemy pewność, że pozornie bezbronna staruszka jest *alter ego* artystki. „Wartości to dziwna rzecz – stwierdza Marion, tak jak autorka pełna sceptycyzmu wobec prawd ostatecznych – zmieniają się tak często, że nie umiem za nimi nadążyć”[16]. Rozważając dziwne zwyczaje ludzkości, zauważa: „O ile dobrze sobie przypominam, pisarze zwykle tłumaczą się z tego, że napisali książkę, choć doprawdy nie rozumiem, dlaczego ktoś miałby tłumaczyć się, że wybrał sobie takie spokojne i pokojowe zajęcie. Wojskowi nigdy nie przepraszają za to, że się wzajemnie zabijają, tymczasem powieściopisarze czują się zawstydzeni, że napisali na niewinnym papierze jakąś ładną książkę, która i tak ma mało szans na to, że ją ktoś przeczyta”[17].

Powieść otwiera opis banalnej, niesympatycznej rodziny, usiłującej pozbyć się z domu zdziecinniałej babci, kończy zaś apokaliptyczna wizja kresu skompromitowanej cywilizacji. Przemieszanie zwykłych czynności z dziwnymi epizodami od pierwszych stron zapowiada nieuchronne pogwałcenie związków przyczyn i skutków. Trąbka do

słuchania okazuje się przedmiotem magicznym, pojawienie się jej zmienia rzeczywistość w fantazję, a Marion staje się kimś w rodzaju medium o nadzwyczajnej intuicji. „Sen i jawa nie różnią się tak bardzo od siebie, jak to było kiedyś, i zdarza mi się mylić te dwa stany”[18] – wyznaje. Nie przywiązuje jednak do tego stwierdzenia takiej wagi, jaką Breton nadał podobnemu zdaniu w *Manifeście*. Stan zawieszenia między snem i jawą traktuje jako rzecz naturalną.

Z chwilą przekroczenia progu zakładu dla starszych pań mnożą się alchemiczne symbole i okultystyczne doktryny, na scenę wkraczają czarownice i mitologiczne bestie, metamorfozy przestają dziwić, duchowne osobistości zaczynają lewitować, Marion zaś z nieporadnej staruszki przeobraża się w nowe wcielenie Alicji, gotowej stawić czoła jednej z bardziej zaskakujących inicjacji, jakie zna literatura.

Pseudoreligijna wspólnota Bractwa Światła wzorowana jest na gurdżijewskim Instytucie Harmonijnego Rozwoju, w którym uprawiający „obiektywną obserwację” Gurdżijew kazał obierać kartofle umierającej Katherine Mansfield. Bunt wobec rządzonej absurdalnym regulaminem instytucji prowadzi nie tylko do wolności i wszechwiedzy, odkrycia tajemnicy libertyńskiej przeoryszy, odnalezienia Graala i wymarzonej Laponii, ale i do sformułowania dalekiej od dogmatycznych ujęć, pełnej humoru feministycznej ideologii, przeciwstawiającej męskiemu, zhierarchizowanemu światu spełniający się w rytualnych tańcach matriarchat. Stary porządek burzy oszalała przyroda oraz inwazja fantastycznych stworzeń jak z kolaży Ernsta *Tydzień dobroci* czy „kosmicznych” obrazów Carrington.

Pierwowzorami wielu bohaterów były prawdziwe postacie. Ekscentryczna Carmella Velasques przypomina Remedios Varo, słynącą

z wysyłania listów do nieznanych adresatów, wybranych z książki telefonicznej. Marlborough przywodzi na myśl kolekcjonera obrazów Carrington, ekstrawaganckiego arystokratę Edwarda Jamesa, który na jej drzwiach w Meksyku napisał: „Oto dom Sfinksa" i który uważał ją za bezkompromisową angielską intelektualistkę, zbuntowaną przeciw hipokryzji swego kraju i mieszczańskim fobiom. Podróż przez arktyczne lody – to echo wyprawy, jaką ojciec Jamesa odbył na Grenlandię, skąd przywiózł wypchanego białego niedźwiedzia, ofiarowanego później Salvadorowi Dalemu i przerobionego przezeń na kredens. Parodiująca Gurdżijewa postać doktora Gambita oraz groteskowe sceny alchemicznych transmutacji i rytualnych tańców dowodzą, że mistyczne fascynacje nie przyćmiły poczucia humoru autorki.

Nie opuścił jej też duch kulinarnych igraszek z Saint-Martin-d'Ardèche. W Meksyku wymyślała dietetyczne rady, jak pozbyć się „złych snów, bezsenności i piasków wpełzających pod łóżko". Parodiując poetykę książek kucharskich, sporządzała przepisy na wywołujące erotyczne sny dania, złożone między innymi z cegły, gorsetu i dwóch par sztucznych wąsów. W *Trąbce do słuchania*, opowiadaniach i obrazach warzenie eliksiru życia niewiele różni się od gotowania zwykłej zupy, a rytuały nieustannie przeplatają się z domowymi zajęciami. Często pojawia się traktowany z przymrużeniem oka kocioł – symbol alchemicznego pieca i, w celtyckiej tradycji, samego Graala. Na malarską i literacką twórczość Carrington wielki wpływ wywarła lektura *Tybetańskiej księgi umarłych* i *Białej Bogini* Roberta Gravesa. Jej fantastycznym światem rządzi Bogini Matka, mężczyźni zaś zwykle przeszkadzają kobietom w korzystaniu z czarodziejskich mocy.

Nazwa zakonu świętej Barbary z Tartaru nawiązuje do greckiej mitologii. Rozwiązła przeorysza, niczym opisana przez Micheleta wiedźma, sporządza napary z ziół i, jak inne bohaterki Carrington, utrzymuje sekretne związki ze zwierzętami (ich owocem jest pierzasty, skrzydlaty syn). Jej nocny galop przypomina sceny z opowiadań i obrazów, gdzie koń znajduje się zawsze w centrum uwagi. Lewitacje są z pewnością pochodną dziecięcych ambicji autorki, marzącej, by zostać lewitującą świętą. Imię syna Marion, Galahada, to aluzja do syna Lancelota, cnotliwego Galaada, który – odnalazłszy Graala – przedkłada kontemplację nad tron. Listonosz Taliessin nazywa się jak celtycki poeta, narodzony na nowo po skosztowaniu przypadkiem w dzieciństwie eliksiru z Graala. Do najsłynniejszej wersji mitu przewrotnie nawiązuje historia Maude, czyli Artura w kobiecym przebraniu.

W książce przeplata się kilka wątków dotyczących poszukiwania Graala: dziwna historia Doñy Rosalindy, przygody Marion zakończone wpadnięciem do kotła oraz zwieńczona sukcesem wyprawa staruszek, czarownika, poety i dzikich zwierząt. Wtajemniczona w ezoteryczną wiedzę ciemnoskóra kapłanka Wenus, Christabel Burns, tak jak niespodziewany o takiej porze roku śnieg, symbolizują czarny i biały etap alchemicznej przemiany.

W tej feministycznej parodii mitu o poszukiwaniu Graala to nie Galahad, lecz jego matka odnajduje kielich, by zwrócić go ograbionej przez patriarchalne religie prawowitej właścicielce – Wielkiej Bogini, a wskrzeszenie przedchrześcijańskiego porządku wróży odnowę Ziemi zagrożonej atomową zagładą. Postać dziewięćdziesięciodwuletniej bohaterki przywraca do łask archetyp starej, doświadczonej

kobiety, o której wiedzy współcześni nie mają pojęcia. Niedostępna innym mądrość przebija przez szaleństwo zdziecinniałych staruszek.

148. Leonora Carrington w swoim domu w Mexico City, fot. Agnieszka Taborska, 2000

Pisząc *Trąbkę do słuchania,* pisarka zamieniła malarską pracownię w laboratorium alchemika pełne ziół, słojów z dziwną zawartością, ksiąg wiedzy tajemnej, lalek o ptasich głowach i rycin przedstawiających ludzko-zwierzęce monstra. Niczym składniki magicznego wywaru w powieści mieszają się symbole kultur: tradycji celtyckiej, tybetańskiej (Carrington pobierała nawet nauki u mieszkającego w Kanadzie Lamy) i chrześcijańskiej, ciążącej głównie na bohaterach męskich. Wszelkie wierzenia, zwłaszcza chrześcijaństwo, traktowane są jednak nieufnie. „Pewnego dnia spoglądasz w dół i widzisz, że

[religie] spętały ci nogi”[19]. Czynione *en passant* refleksje Marion dodają książce drugie dno: „To dziwne, że Biblia kończy się obrazem nieszczęścia i kataklizmu. Zastanawiałam się często, jak ten ich gniewny i złośliwy Bóg mógł zyskać taką popularność. Ludzkość jest bardzo dziwna i nie żywię pretensji do zrozumienia czegokolwiek, ale jak można wielbić kogoś, kto zsyła na nas wyłącznie plagi i masakry? I dlaczego Ewa ma być wszystkiemu winna?”[20].

Luis Buñuel uważał, że „lektura *Trąbki do słuchania* wyzwala nas z ponurej rzeczywistości”[21]. Komizm, ikonoklazm, niechęć do religijnego fanatyzmu i mieszczańskiego zniewolenia umysłu, zamiłowanie do dziwności i niedopowiedzeń, umiejętność snucia pełnej zaskoczeń fabuły – łączą tę powieść ze *Złotym wiekiem* czy z *Widmem wolności*. Jej oryginalność jest efektem mistrzowskiego połączenia tradycji powieści gotyckiej z humorem bliskim Lewisa Carrolla i Jonathana Swifta, nieortodoksyjnym feminizmem oraz przekonaniem autorki o umownej granicy między światem ludzkim a zwierzęcym. Inteligentny, niekiedy okrutny humor *Trąbka do słuchania* zawdzięcza dystansowi pisarki do siebie i własnej twórczości. Dystans ów – którego tak bardzo brakowało wielu programowym surrealistom – sprawia, że nie sposób nie polubić osobliwej narratorki.

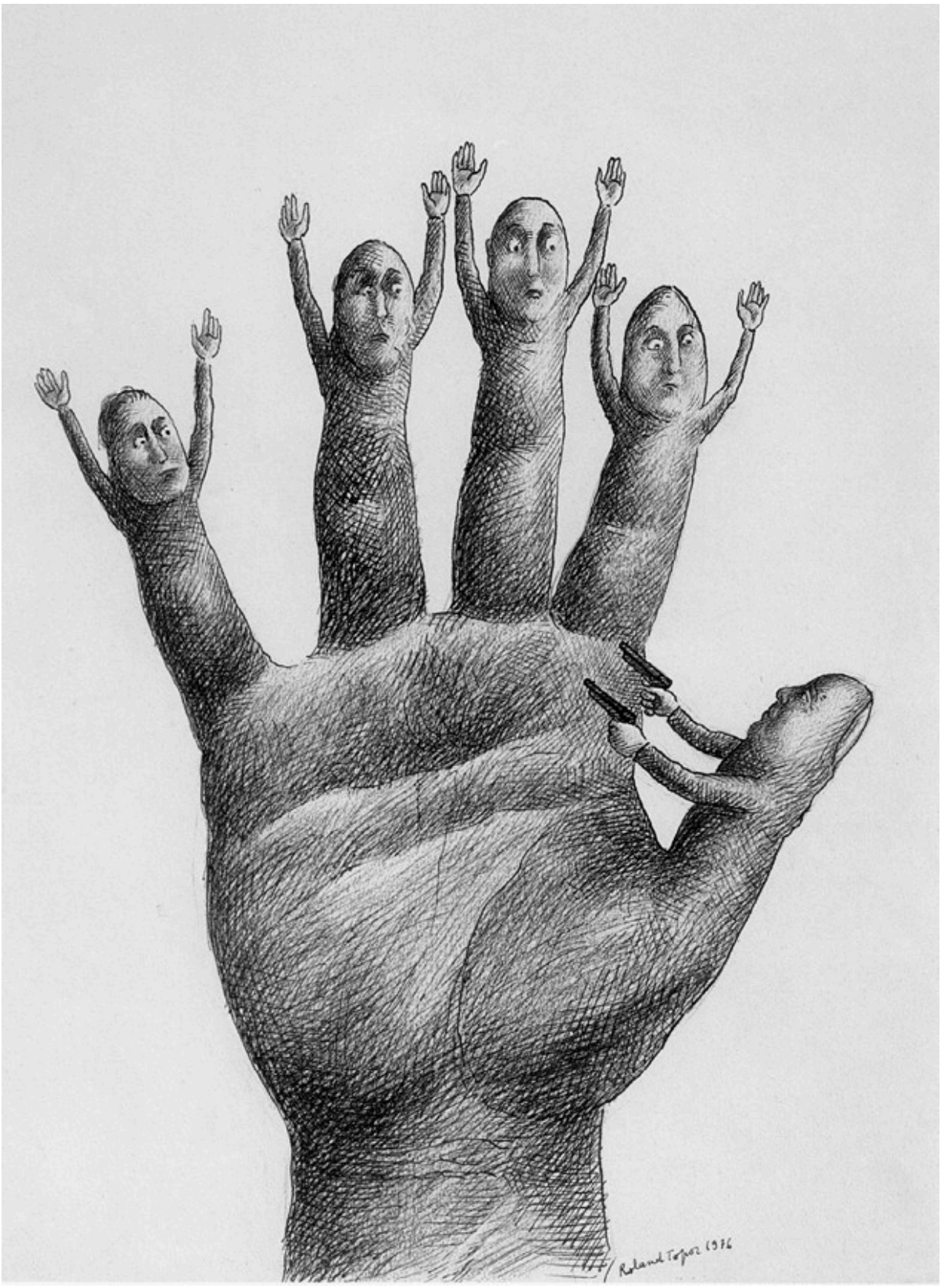
Już w latach sześćdziesiątych Carrington wykazała się nadzwyczajną intuicją dotyczącą przyszłości ruchu, który zdawał się wówczas nieodwołalnie odchodzić na zakurzone półki biblioteczne: „Dziś surrealizm nie uchodzi już za nowoczesny i w niemal każdej wiejskiej zakrystii, tak jak w niemal każdej szkole dla dziewcząt, wiszą surrealistyczne obrazy. Nawet w pałacu Buckingham wisi wielka reprodukcja słynnego płatu szynki z patrzącym okiem Magritte’a. W Sali tronowej, zdaje się. Rzeczywiście, czasy się zmieniają. Akademia

Królewska urządziła niedawno retrospektywę sztuki dadaistycznej i wystawiono w galerii urynał. Za moich czasów ludzie w Londynie byliby zaszokowani. A dziś Lord Mayor wygłosił na otwarciu wystawy długą mowę na temat dwudziestowiecznych mistrzów, królowa matka zaś złożyła bukiet gladiolusów na rzeźbie Hansa Arpa zatytułowanej *Pępek*”[22].

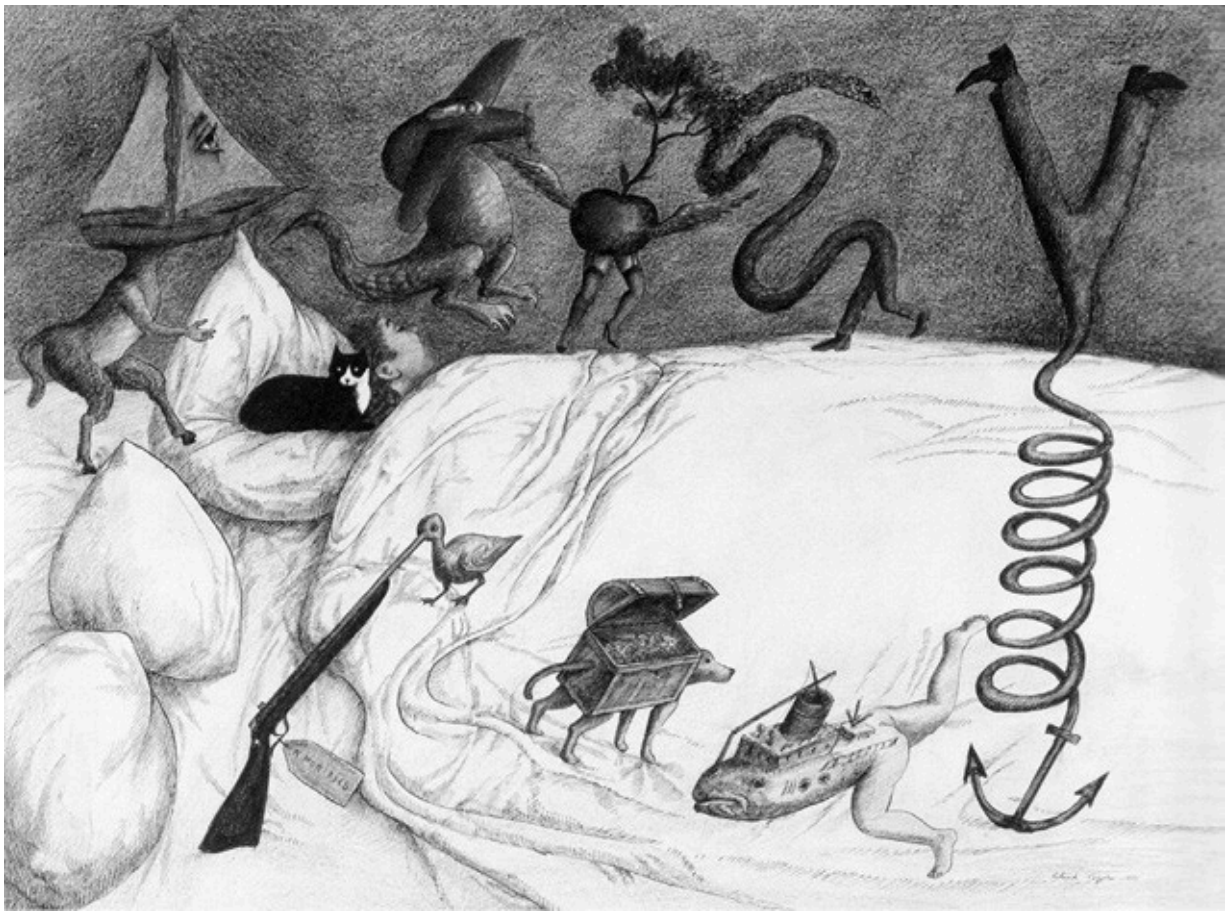
Tego proroczego akapitu nie cytują katalogi organizowanych dziś wystaw surrealizmu, bo zbyt jawnie demaskuje on zasady funkcjonowania rynku sztuki. Dobiegając wieku Marion Leatherby, jego autorka pozostaje outsiderką w najlepszym tego słowa znaczeniu. Jest ostatnią, niezłomną surrealistką, która twórczą wolność przedkłada nad wszelkie artystyczne powiązania. Jej biografia jest tak fantastyczna, że zdaje się wymyślona przez scenarzystę o bujnej wyobraźni. Kiedyś z pewnością Hollywood zrobi o niej film. Na razie jej książki są lekturą kultową dla wtajemniczonych.

Pozorne paradoksy Rolanda Topora

Roland Topor miał zbliżone poglądy na temat sztuki do Maksa Ernsta, który uważał, że jej dzieje piszą dziwacy i szaleńcy. „Historię sztuki naprawdę tworzą skandale i prowokacje”[1]. Własnej twórczości dawał następującą wykładnię: „Lubię zabawy z abstrakcyjnymi pojęciami. To, co robię, ze snami łączy fakt, że nie przestrzegam ogólnie przyjętych hierarchii. Jeśli, na przykład, w jednym rysunku pokazuję garnek, postać ludzką, but i burak, staram się znaleźć interesujące mnie związki między nimi, inne od tych, które widzi się zwykle; próbuję wyrwać je z kontekstu... Pewnie przypomina to zasady, na jakich funkcjonuje sen”[2].


Roland Topor 1976

149. Roland Topor, *Zakładnicy*, 1976



150. Roland Topor, *Jak sobie pościelesz…*, 1973

151. Roland Topor, *Paryż i jego metamorfozy*, kolaż, 1982

152. Roland Topor, rysunek ze zbiorku *Masochiści*, 1960

Sypiając do południa, Topor wierzył w twórczą moc marzeń sennych, z których czerpał inspiracje żywsze niż z jawy. Mawiał, że osiem godzin snu daje więcej jego sztuce niż szesnaście godzin pracy. Z surrealistami dzielił też przekonanie o płynnej granicy „normalności" i szaleństwa: „Ludzkość zawsze określała reguły i wytyczała ściśle oznaczone ścieżki, jakimi podążać mają jednostki. Czasem, bardzo często, ścieżki te okazują się ślepym zaułkiem, a co najmniej wąską dróżką wiodącą jednostkę w stronę grobu i coraz większych ograniczeń. Jednostka ma dla społeczeństwa, w którym się urodziła, jedną, konkretną funkcję. Gdy tylko ktoś spróbuje się tej funkcji wymknąć, okrzykuje się go wariatem. To kwestia gramatyczna: chęć ucieczki od jednej funkcji oznacza pragnienie odkrycia własnej natury. […] Żyję z własnej podświadomości, doję ją!

Narażam się więc na niebezpieczeństwo, że zostanę uznany za wariata. Tworząc obrazy, które nie uchodzą za normalne, ryzykuję, że zawarta w nich konfuzja przenoszona będzie na mnie. Ludzie zadają sobie pytanie: czy to normalne robić nienormalne rysunki? Ja twierdzę, że ktoś, kto maluje nienormalne sytuacje, jest całkiem normalny. […] Według mnie normalność stanowi wór z niemal nieskończoną ilością możliwości. To nie jest pusty, czysty, aseptyczny teren. Normalność składa się z homeopatycznych dawek wszelkiego rodzaju nonsensów, szaleństwa, nawet w sensie medycznym, przeróżnych fantazmów i zbrodni. To właśnie jest normalność”[3].

Mimo krańcowo różnych usposobień z Bretonem łączyło go kilka rzeczy: zainteresowanie patafizykami (z Jarrym na czele), czarnym humorem (choć Topor uważał, że *Antologia* Bretona pominęła kilka ważnych nazwisk) oraz budowniczym „Pałacu Idealnego”, Listonoszem Chevalem (którego Breton nazywał „mistrzem architektury hipnotycznej”, a Topor cenił tak bardzo, że napisał wstęp do katalogu poświęconej mu wystawy).

Od surrealizmu francuskiego – zbyt ortodoksyjnego, zbyt podległego dyktatorstwu Bretona, zbyt przypominającego partię czy sektę, zbyt konformistycznego i szybko ulegającego prawom rynku – Topor wolał jednak belgijski – mniej hermetyczny, bardziej szalony i magiczny, zajęty wyłącznie kwestiami artystycznymi. W surrealizmie francuskim widział „surrealizm szkoły literackiej, w której niegdyś królowali dandys Aragon, dydaktyk Breton i laicki święty Eluard”[4]. Surrealizm belgijski uważał za ruch, w którym „cudowność jest bardziej przyziemna, a wyrafinowanie nie wyraża się poprzez langusty figlujące na kobiecym brzuchu czy centaury w białych rękawiczkach, skubiące trawę w butiku Hermès”[5]. Uwagi te, zanotowane w

połowie lat osiemdziesiątych, pokazują, że już wówczas komercjalizacja surrealizmu była dla wrażliwego obserwatora oczywista. „Na każdym kroku widać, jak kwitnie postsurrealistyczny targ, wypełniony paskami do pończoch i tanią fantastycznością”[6].

Z Belgią Topor był związany całe życie, dużo publikując w tamtejszych efemerycznych wydawnictwach: „Często mam wrażenie, i wielu Belgów się ze mną zgodzi, że Belgia jest niczym statek szaleńców. Kto ją opisuje, opisuje świat. […] Rzeczywistość belgijska składa się w dwóch trzecich ze świata wyobraźni, chyba że to dwie trzecie belgijskiej rzeczywistości stanowi świat wyobraźni”[7].

Jak Philippe Soupault, wspominający powstawanie *Ostatnich nocy paryskich*, Topor przyznawał, że jego twórczość żywi się peregrynacjami po mieście. „Bary, spacery i nocne rozmowy pozwalają zobaczyć ludzi w nowych sytuacjach […]”[8]. Przypadkowe spotkania, zwierzenia przy winie, graffiti podpatrzone na ścianie toalety, przywitanie świtu w nieoczekiwanym towarzystwie – to wszystko, co dla surrealistów stanowiło klucz do odczytania cudowności, dla ich zbuntowanego kuzyna nadal było najlepszym sposobem tropienia nadrzeczywistości. Zanim – zafascynowany opowieściami taksiarzy – przesiadł się do taksówek, Roland-uczeń lubił długie podróże metrem do szkoły, gdy z fragmentów powtarzających się na każdej stacji reklam układał pierwsze piosenki. Z równym entuzjazmem Breton fantazjował na temat wszechobecnych w jego Paryżu napisów „Bois-Charbons”, reklamujących sklepiki z węglem i drwami[9].

W 1950 roku, wraz z członkami założonej przez siebie grupy Biernych Awanturników, młody Topor badał paryską ulicę, przysłuchiwał się rozmowom w bistrach, a co usłyszał, przetwarzał na „rozmowo-wiersze”. Podczas studiów w École des Beaux-Arts oburzał się, że

profesorowie nie wiedzą nic o surrealizmie i Duchampie. Później – mimo bardziej oziębłego stosunku do surrealistów – skupował u bukinistów ich pisma. Tak jak dla nich miasto było dla niego inkubatorem wyobraźni, wylęgarnią cudowności.

Ten nieznający ograniczeń w różnorodności zajęć artysta żałował, że nie ma talentu do rzeźby i muzyki. Że jest „tylko" rysownikiem, malarzem, grafikiem, scenarzystą, poetą, tekściarzem, prozaikiem, autorem aerografii, plakatów, okładek płyt i książek, kolażystą, portrecistą, manipulatorem fotografii, eksperymentatorem rysowania światłem, scenografem, reżyserem teatralnym, aktorem filmowym, twórcą programów telewizyjnych, artystą bliskim Fluxusu, sztuki konceptualnej, *performance*'u i body-artu, autorem manifestów artystycznych i gier planszowych, mistrzem zabaw graficzno-słownych, rządzonych poetyką rebusów i katalogów wczesnych domów towarowych. Kpiarz i prześmiewca bywał też malarzem subtelnych nastrojów. Kultywując ironiczny stosunek do mieszczańskich wartości, dbał jednocześnie o rodzinne związki z rodzicami, siostrą i synem.

Był artystą janusowym: z równą frajdą i mistrzostwem posługiwał się piórkiem, co piórem. Fellini widział w nim ostatniego z wielkich rysowników w rodzaju Williama Blake'a, Honoré Daumiera, Gustave'a Dorégo czy Carla Chiostri, którzy potrafili stworzyć rozpoznawalną w każdej kresce rzeczywistość. „Najbardziej fascynuje mnie u Topora wszechogarniająca melancholia; jego świat jest światem pozbawionym nadziei, lecz przedstawionym tak doskonale, z taką ilością szczegółów, że zdaje się być miejscem niemal przytulnym"[10]. Przeświadczenie Felliniego, że postacie z rysunków Topora czują się jak bohaterowie jego filmów, kazało mu zaprosić Rolanda do współpracy nad *Casanovą*. Zbudowana wedle jego projektu latarnia

magiczna – w której główny bohater ogląda projekcje erotycznych wizji, przypominających jego własne fantazje – należy do najbardziej wizyjnych scen filmu.

Choć nie uważał się za rysownika prasowego, rysunki Topora ukazywały się w „L'Express", „Libération", „Le Nouvel Observateur", „Canard enchaîné", „Charlie Hebdo", „Le Monde", „Elle", „Planète", „Le fou parle", „Le Rire", „L'Enragé", „Action", „Esquire", „The New York Times", „Die Zeit", „Corriere della Sera" i „La Repubblica". Mimo że zrobił wiele karykatur de Gaulle'a, a komentarz do afery Watergate – spłaszczona pięścią twarz Nixona – przyniósł mu stałą współpracę z „The New York Timesem", rysunek prasowy nie leżał w jego naturze. Od komentowania polityki wolał refleksję nad ludzką kondycją.

Debiutował w końcu lat pięćdziesiątych w pismach „Hara-Kiri" i „Bizarre". Okładka „Bizarre" z 1958 roku reprodukowała jego rysunek, na którym dwóch siedzących za stołem jegomości dostaje w łeb spadającymi z nieba cegłami. W roku 1959 miał pierwszą wystawę. W latach 1961–1966 był głównym rysownikiem „Hara-Kiri". Zbiorki *Les Masochistes* (Masochiści) z roku 1960 i *Dessins Panique* (Rysunki paniczne) z roku 1965, uratowały część dorobku z tego czasu od zapomnienia. Owe wczesne, robione tuszem i niewielkiego formatu rysunki, podległe ograniczeniom druku prasowego, cechuje prostota i naiwna sztywność. Wąsaty osobnik w garniturku i meloniku rodem z XIX wieku wpada na nich w absurdalne i makabryczne tarapaty. Czasem z uśmiechem wkłada palce do kontaktu lub zjeżdża po poręczy-pile, kiedy indziej pędzi w towarzystwie innych panów za szybującą w powietrzu dziewczęcą głową. Jest postacią charakterystyczną i anonimową jednocześnie. „Dla nas – wspominał przyjaciel

autora, Claude Valentin – był symbolem tego, czego oczekiwało od nas społeczeństwo: niewidoczności i konformizmu”[11].

Wyobraźnia Topora wywoływała reakcje równie gwałtowne jak *Fontanna* Duchampa pół wieku wcześniej. Sztukę *Leonardo miał rację* (w której mieszczańskie wnętrze nieoczekiwanie wypełnia się ekskrementami) krytyk tygodnika „Le Peuple” skomentował: „W niektórych krajach autora by rozstrzelano”[12].

W latach siedemdziesiątych zaczęły powstawać większe wersje wczesnych prac, tym razem w kolorze, z użyciem kredek i akryli. Ich drobna zwielokrotniona kreska – wywodząca się z dziewiętnastowiecznych grafik i rysunków Féliciena Ropsa, Alfreda Kubina czy Dorégo – w połączeniu z jaskrawymi barwami tworzy surrealistyczny efekt bajkowego, pełnego niedopowiedzeń świata, gdzie czary przeplatają się z grozą, a realizm z fantazją. Rysunki te jakby świadomie unikają stylu, bawią się pastiszem, parodiowaniem staroświeckich sztychów, pocztówek, ilustracji z pisemek kobiecych. Bywają celowo „brzydko” rysowane, jakby dla zaakcentowania dosadności tego, co chcą przekazać. Jak u François Rabelais’go, Pietera Bruegla czy Hieronima Boscha wulgarność, rubaszność Topora ma jednak drugie dno. Wesołość jest pozorna, maskuje bowiem brak złudzeń co do ludzkiej natury. Makabryczne rysunki i straszne historyjki są niczym snute z przymrużeniem oka przypowiastki filozoficzne, pełne humoru i determinacji moralitety. Przybywający znikąd samotni antybohaterowie, w opowiadaniach niekiedy same imiona czy wręcz przezwiska, padają ofiarą nadzwyczajnych przygód na granicy snu i absurdalnej jawy. Bywają kawałkowani, wieszani, zalewani morzem fekaliów, poddawani wymyślnym torturom, które znoszą z pogodą.

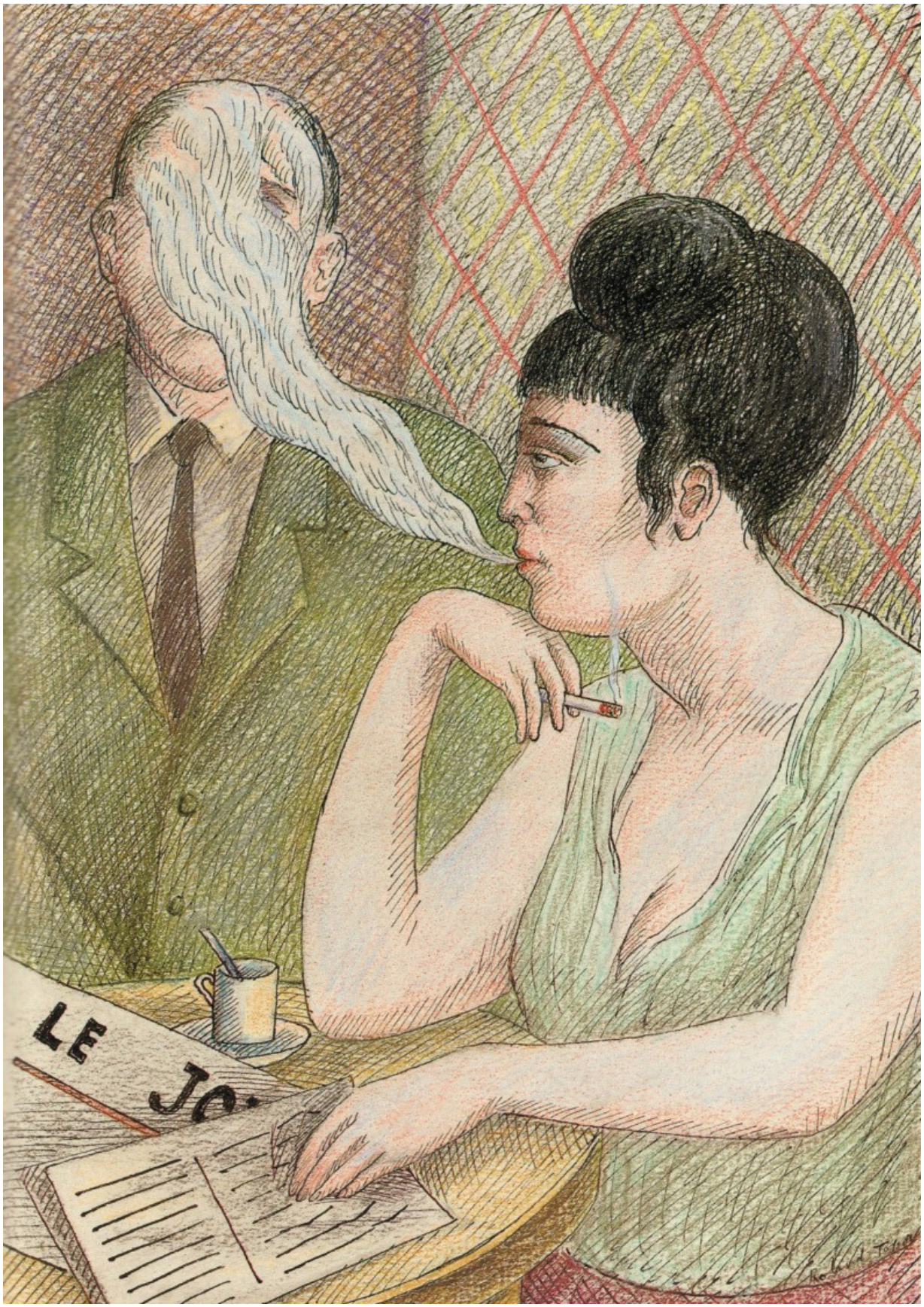
Zważywszy na sukcesy jego rysunków, obsesje autora – śmierć, erotyzm, masochizm, alkohol, wyolbrzymione, zwielokrotnione, wyzwolone części ciała – podziela wiele osób. Jak twórczość Kubina czy Grandville'a, jego rysunki śmieszą i straszą. Topor przyznawał się do powinowactwa z Kubinem i Grandville'em, a także z Goyą, Ensorem, Brueglem, Chas Adamsem i dadaistami (należałoby dodać Toyen i Magritte'a). W oddziaływanie własnej sztuki na odbiorcę jakoby nie wierzył: „Wymyślony obrazek nigdy naprawdę nie szokuje. To tylko bajka. Szok wywołuje jedynie rzeczywistość: leżące na poboczu poranione w wypadku ciała, dzieci bez rodziny, praca, której się nie znosi. Rysunek jest neutralny. To tylko niezwykłe przygody wyobraźni, bovaryzm w męskim wydaniu"[13].

Choć sztukę ilustracji zwał sztuką kompromisu, był genialnym ilustratorem *Pinokia*, braci Grimm, Charles'a Perraulta, Lwa Tołstoja, Félixa Fénéona, George Sand oraz sześciu tomów Marcela Aymé. Obok rysunku jego ulubioną techniką jest oszczędny w środkach linoryt. Jakby technika dyktowała tematy, w odróżnieniu od rysunków i litografii linoryty rzadko są liryczne, często pełne erotycznych obsesji.

Jego śmieszne i okrutne rysunki zrewolucjonizowały rysunek satyryczny, zainspirowały licznych naśladowców i wywarły wielki wpływ na grafikę prasową. Są to rysunki literackie, ich *clou* stanowi fabuła, a każdy rysunek – jak epizod opowiadania – jest zalążkiem kolejnej historii. Topor był mistrzem anegdoty, wolał rysunki od obrazów i opowiadania od powieści, pisanie często zaczynał od naszkicowania obrazka. Mimo że obie dziedziny twórczości nazywał dopełniającymi się sposobami cieszenia się wolnością[14], zainteresował się literaturą ponoć tylko dlatego, że pisarze są bardziej szano-

wani od grafików. W literaturze cenił sobie niedopowiedzenia, stanowiące sedno jego własnej twórczości.

Podobnie jak wielu wiecznych studentów epoki wojny algierskiej studiował dziesięć lat. Poznając życie Paryża od podszewki, czyli baru, rysując dla niszowych pism, powoli budował własną wizję artysty, niemającą wiele wspólnego z obrazem tworzonym przez mieszczańskiego sponsora. Studenckie doświadczenia podsumował: „Nie rozumiałem, jak ktoś, kto lubi Buñuela czy Orsona Wellesa, może malować martwe natury”[15].


LE
JO.

153. Roland Topor, ilustracja do opowiadania Marcela Aymé, 1977

Do anegdotycznej historii powojennej awangardy przeszło jego spotkanie z Bretonem, zwołującym w latach sześćdziesiątych z niezmienną od blisko pół wieku konsekwencją codzienne kawiarniane konwentykle. Królował podczas nich niepodzielnie, despotyczny władca dusz, posuwający się nawet do narzucania zgromadzonym koloru trunków. Młody Roland zjawił się z Fernandem Arrabalem w Promenade de Vénus, położonej blisko Luwru kawiarni, będącej ostatnim bastionem ruchu.

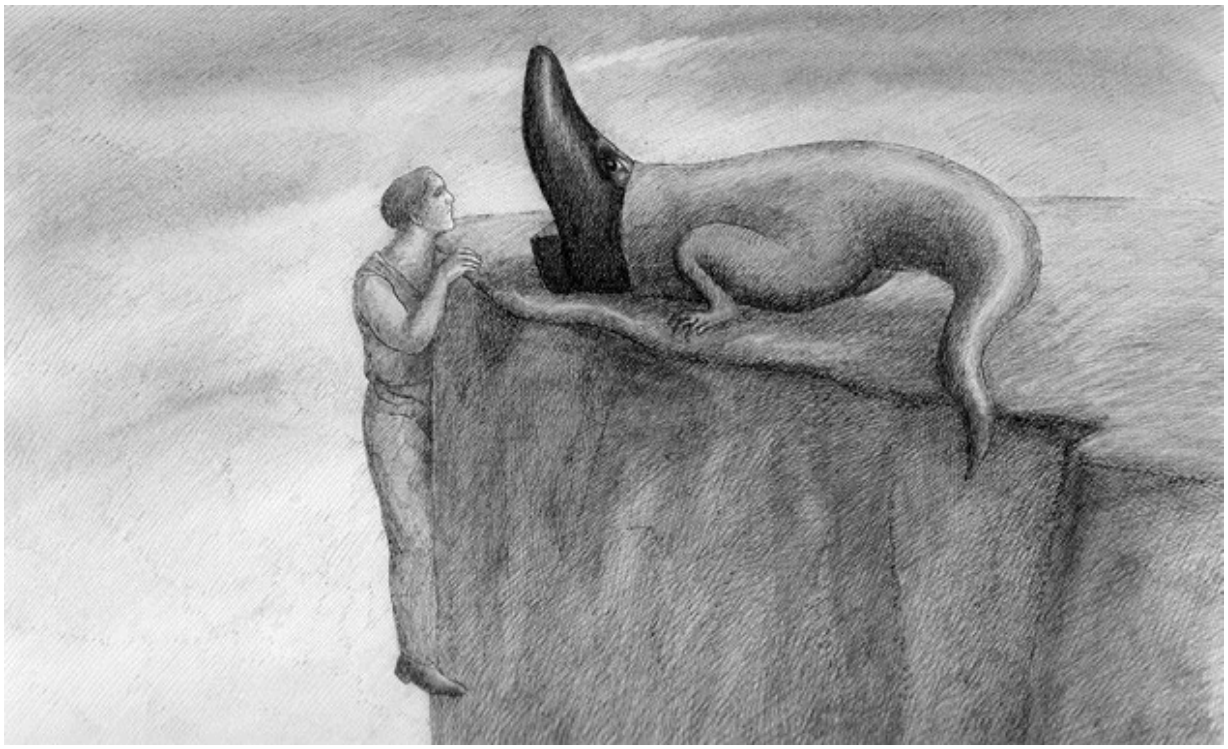
W wydanej wkrótce po śmierci Topora książce *Champagne pour tous!* (Szampana dla wszystkich!) Arrabal – sam urzeczony szarmem Bretona – wspomina, jak to jego przyjaciel zerwał potencjalną przyjaźń z surrealistami. Po niecałej godzinie, przed rozpoczęciem „oficjalnej części spotkania", zepsuł uroczysty nastrój pytaniem o toalety, po czym wymknął się i więcej nie wrócił[16]. Zdążył jeszcze zanotować nawyk Bretona, który często przeglądał się w zdobiących ściany lustrach[17]. W biografii Topora Frantz Vaillant przytacza nieco pełniejszą wersję wydarzeń. Otóż w dniu gdy Topor z Arrabalem przyszli do kawiarni, była tam też nieznana towarzystwu Amerykanka, którą Breton wziął za agentkę CIA i z wrodzoną sobie apodyktycznością zażądał, by wyszła. Gniewny ton podchwycili uczestnicy zebrania, a Joyce Mansour niecelnie cisnęła w cudzoziemkę butelką wody mineralnej. Turystka zagroziła wezwaniem policji. Topor nie mógł wytrzymać chwili dłużej: „Czym prędzej wyszedłem kupić sobie chusteczki do nosa. Dusiłem się! Kiedy Breton wygłaszał swoje przepowiednie, nie można było nawet kichnąć, wygłupy były suro-

wo karane, nie miało się prawa do wyboru przyjaciół. Był jedynym sędzią decydującym, co jest dobre, a co złe, przypominał dyrektora szkoły!”[18].

Choć Topor stanowił mimo wszystko jedną z ostatnich więzi między współczesnością a epoką awangard, w naszej rozmowie sprzed dwunastu lat ocenił surrealistów jeszcze surowiej: „Upolityczniona i dyktatorska grupa surrealistów była zbudowana na modłę politycznych partii swoich czasów. Gdyby Breton został głową państwa, założyłby w nim gułagi. Nigdy nie miałem zaufania do surrealistów, którzy wpierw spłycili Freuda, a potem chcieli podporządkować prawom moralnym to, czego nie obejmuje rozum. Cenię sobie Benjamina Péreta, Vitraca, Préverta i kilku innych artystów, którzy otarli się o surrealizm i którzy należą do najsympatyczniejszych postaci naszego wieku. Nie znoszę ustrukturalizowanego surrealizmu w wydaniu francuskim z Bretonem, Aragonem i Eluardem na czele”[19].

Ci, którzy wiedzieli o niechęci Topora, z zaskoczeniem przyjęli wiadomość, że podczas aukcji kolekcji Bretona w kwietniu 2003 roku wystawiono olejny obraz Rolanda z 1962 roku, *Kobieta z pomarańczową kulą*[20]. Breton – choć odrzucony – nabył gdzieś dzieło swego szydercy. A jednak to, że w sztuce niepokornego młodego artysty znalazł bliską sobie estetykę, dziwić nie powinno. Wczesne rysunki ze staroświeckim jegomościem w meloniku, późniejsze przedstawiające wymarłe pejzaże *à la* Toyen; obrazy, na których nagie kobiety przyrastają do ziemi absurdalnie długimi włosami – cały ten repertuar wywodzi się z surrealistycznego słownika. Toteż wbrew własnej woli Topor znalazł się w większości poświęconych surrealizmowi słowników i encyklopedii[21].

154. Roland Topor, *Kobieta z pomarańczową kulą*, 1962



155. Roland Topor, *Witaj*, 1978

156. Roland Topor, rysunek do *Dzikiej Planety*, 1970–1973

157. Roland Topor, *Alicja na śniegu*, obraz na płótnie (projekt fresku w holu kina w kurorcie narciarskim Flaine), 1970

Jego niechęć obejmowała wszelkie szkoły, grupy i ruchy artystyczne, których programy – jak wierzył – prędzej czy później tłumią indywidualność członków. „Uprawiam amatorsko szlachetny sport wolności”[22] – pisał w ostatniej powieści *Bal na ugorze*. W 1962 roku, chcąc zerwać z przypinaną im etykietką surrealistów czy neodadaistów, wraz z Fernando Arrabalem, Alejandro Jodorowskym i Jacques’em Sternbergiem założył Grupę Paniczną, antyruch artystyczny bez celu i programu. Nazwa wywodziła się od greckiego Pana, boga miłości, obfitości i nieładu, pół człowieka, pół kozła goniącego nimfy po skałach, śmiesznego i przerażającego. Ciekawe, że po raz

pierwszy słowo „paniczny” zostało użyte w tym sensie w redagowanym przez Bretona piśmie „Brèche”.

Grupa Paniczna była apoteozą zamętu, absurdu, przeciwieństw, erotyzmu, często okrutnej poezji i – jak surrealizm – przypadku. Odrzucała potocznie rozumianą kulturę. Stanowiła akt samoobrony, dążąc do utkania wokół jej członków bezpiecznego kokonu, chroniącego przed nieprzyjaznym sztuce społeczeństwem. Przede wszystkim jednak była jak bezkształtny wór, który przez następne lata każdy z członków (łącznie z tymi, którzy dołączyli później: Romanem Cieślewiczem, Olivierem O. Olivierem, Christianem Zeimertem) wypełniał inną zawartością. Motto „Panikuję, więc jestem” pozwalało ów wór wypełniać treścią wieloraką. Choć Topor wystawiał z panicznymi malarzami, Grupa była zaprzeczeniem spiętych żelaznymi regułami artystycznych grup epoki awangard. Najzwięźlej określił ją Fernando Arrabal: „Panika nie jest ani grupą, ani ruchem artystycznym czy literackim, stanowi raczej styl życia”[23]. Alejandro Jodorowsky rzecz ujął tak: „Panika lubiła to wszystko, co lubił surrealizm, tyle że nie mieliśmy nad sobą żadnego Bretona”[24].

W 1964 roku Roland „odkrył” wywodzącego się z tradycji Duchampa i Cage’a Daniela Spoerriego i dadaistyczno-surrealistyczny Fluxus. Wkrótce potem zilustrował amerykańskie wydanie *An Anecdoted Topography of Chance* (Anegdotycznej topografii przypadku)[25] Spoerriego, a z Robertem Filliou i Spoerrim zrealizował serię pocztówek *Potwory nie są groźne*. Zainteresowanie surrealistów i fluxusowców przedmiotami było mu bliskie: „Nasze kieszenie, stoły, domy zalewają pozostawione przez ziemskie przypływy przedmioty. […] To dyskretni, romantyczni bohaterowie współczesności, skazani na wyrzucenie do kosza via odkurzacz”[26] – pisał we wstępie do

Anegdotycznej topografii. Złożony ze stu pięćdziesięciu sześciu epizodów program telewizyjny dla dzieci i dorosłych *Téléchat* (Telekot), nadawanych w latach 1983–1986 – który Topor współtworzył i który był jednym z najinteligentniejszych seriali francuskiej telewizji – opowiada o skrytym, pełnym emocji i poezji życiu domowych sprzętów, posiadających – niczym przedmioty surrealistyczne – dusze. *Le gratin des Objets du XX*e *siècle* (Śmietanka Przedmiotów XX wieku)[27] to zilustrowana przez Nicolasa Topora encyklopedia wymyślonych w ubiegłym stuleciu rzeczy, bez których nasze życie wyglądałoby całkiem inaczej. Ich przewrotne definicje pióra Rolanda pobudzają do podobnej zadumy, jaką wywoływały oniryczne obiekty surrealistów.

Dadaistyczno-surrealistyczno-fluxusowskie w duchu są jego *Courtes pièces pour gens seuls* (Krótkie kawałki dla ludzi samotnych), scenariusze do odegrania przez każdego, kto ma na to ochotę. Oto przykład: ktoś udaje, że zapomniał w kawiarni szalika, wraca, wypytuje kelnera… Banalna sytuacja staje się zalążkiem komicznej historii. Całe życie Topora stanowiło zresztą wielki happening. Niewielu fluxusowców było aż tak konsekwentnych.

Nagrodzona w 1972 roku w Cannes *Dzika planeta* – animowany film, do którego Topor we współpracy z reżyserem René Laloux napisał scenariusz i zrobił scenografię – wyrosła z atmosfery Francji po maju 1968 roku. To dzieje konfliktu nadludzi, którzy osiągnęli tak wysoki stopień cywilizacji, że głównym ich zajęciem są medytacje, z pozornie tylko niegroźnymi dzikusami – ludźmi. *Science fiction* filmu trąci dziś myszką. Widać, że dzikusy są echem obyczajowego wyzwolenia lat sześćdziesiątych, a medytujące istoty wyższe to kuzyni hipisów. *Dziką planetę* ogląda się jednak nie dla tego, co na pierwszym planie.

W tle bowiem szaleje Toporowski świat. Na bezbronnych ludzików czatuje upiorne ptaszysko, koślawo przerysowane z kart atlasu o prehistorycznej faunie. Świeżo wyklute pisklę lubieżnie poddaje się jęzorowi monstrum, nim nie zniknie w jego paszczy. Egzotyczne rośliny w pustynnym pejzażu grożą przeistoczeniem w pożerające dzioby i trawiące łodygi. Ustokształtne drzewa nieustannie zamykają się z trzaskiem i otwierają, w każdej chwili gotowe zmutować się w coś lub kogoś innego. Dzięki szczegółom – zawsze intrygującym Rolanda bardziej niż wielkie tematy – *Dzika planeta* nadal robi wrażenie.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pod pseudonimami Laurent Taupor, Maud Morel i Elisabeth Nerval wydał kilka romansideł w serii dla dorastających panienek. Choć w rysunkach poddawał kobiece ciała strasznym cierpieniom, na swój sposób był feministą. W *Księżniczce Anginie* stworzył postać ekscentrycznej, autorytatywnej młodej bohaterki, wyzwolonej z krępujących jej płeć pęt. Jak Zazi Raymonda Queneau, Angina żyje we własnej, dziwnej krainie, narzucając reguły zachowania innym. *Alicją w Krainie Liter* złożył hołd Alicji Lewisa Carrolla, która wcześniej przełamała konwencje określające, jak powinny zachowywać się dziewczynki na kartach literatury. W rozmowie ze mną mówił: „Chłopcy postrzegani są jako przyszli dorośli, których powołanie jest mniej określone; dziewczynki widzi się głównie w roli przyszłych matek. Mimo że ograniczanie kobiet do jednej tylko roli jest zbrodnią przeciw ludzkości, większość społeczeństw wciąż je tak traktuje”[28].

Nie ufał rynkowi współczesnej sztuki, w którym dostrzegał niewiele poza snobizmem. W zainspirowanym z pewnością autobiograficznymi książkami Salvadora Dalego *Pamiętniku starego wała* wyśmiał

wzajemną adorację artystycznego światka. Kpiąc ze sztuki konceptualnej i letryzmu, tworzył jednak konceptualne przedmioty i utwory w duchu Pereca. W plagiacie *Statku pijanego* Rimbauda na przykład zachował tekst oryginału bez zmian. „Nasz wkład wnosi do arcydzieła rzecz bardzo cenną. Dodaje subtelny i nieuchwytny pierwiastek, który każe się domyśleć istnienia duchowej sfery najwyższego rzędu: nieużyteczności”[29].

Zagubiona dziś, zapinana na guziki *Livre Panic* (Księga Paniczna) z 1975 roku służyła terapeutycznemu zapinaniu i odpinaniu stron. *Les photographies conceptuelles d’Erwahn Ehrlich* (Fotografie konceptualne Erwahna Ehrlicha) wyszły spod ręki wymyślonego przez Topora niewidomego fotografa. W egzemplarzu *Rozprawy o metodzie* Roland starannie zamazał – jak zwykł to robić z wywiadami ze sobą Christian Boltanski – słowo po słowie. „Zamazanie tuszem druku to zadanie niełatwe. I pobudzające do refleksji. Każde słowo staje się przeszkodą, jaką należy usunąć, wrogiem do pokonania. Niektóre ustępują po krótkiej walce, inne bronią się zaciekle. Zamazanie wszystkich słów na stronie, bez żalu i wahania, wymaga nie lada energii”[30]. Sprostawszy temu wyzwaniu, w 1968 roku napisał *Erikę*: sto sześćdziesiąt stron i tyleż słów. „Walcząc ze słowami, wkrótce zacząłem je cenić. Zdałem sobie sprawę, że masa słów składająca się na książkę wywiera na słowo pojedyncze wielki nacisk, naginając je dla dobra ogółu. Czemu więc, pomyślałem, nie umieścić każdego słowa na stronie samotnie, tak jak Robinson był sam na plaży?”[31]

Od współczesnej literatury wolał klasyków o określonej wrażliwości: Chamborda, Vauvenargues’a, François Villona, Roberta Stevensona, Marka Twaina, Aleksandra Dumasa, Jonathana Swifta, Guy de Maupassanta, Franza Kafkę, Mikołaja Gogola, Josepha Conrada, braci

Grimm. Ulubionych bohaterów znajdował w Sherlocku Holmesie, doktorze Dolittle oraz detektywach i *femmes fatales* czarnych kryminałów. Odkrycie Lautréamonta było dlań wydarzeniem niemal tak ważnym, jak dla surrealistów. Duchowych sprzymierzeńców widział w artystach z przeszłości – burzycielach starych porządków. A także we współczesnych sobie kpiarzach, podglądaczach życia, sceptykach zachowujących dystans do rzeczywistości, którą uważał za równie dziwaczną i przerażającą jak maszyna do wymóżdżania wymyślona przez Jarry'ego. W zdegustowanym Wielkim Teatrem Absurdu swej epoki autorze *Ubu Króla* – jak on odwołującym się do konwencji buffo i tradycji jarmarcznej – znalazł bratnią duszę. Wierny dziecięcej fascynacji (*Ubu* przeczytał jako czternastolatek i odtąd miał problemy z lekturą Corneille'a i Racine'a) w 1992 roku zaprojektował scenografię i kostiumy do wystawionej w Monachium opery *Ubu Rex* Pendereckiego, a rok później w Teatrze Chaillot w Paryżu wyreżyserował, tudzież zaprojektował kostiumy i scenografię, do *Ubu* z Wojciechem Pszoniakiem w roli głównej.

Do literackich poprzedników Topora należą także Ionesco i Henri Michaux, którego Niejaki Piórko przeżywa podobne przygody, co bohaterowie opowiadań panicznych. Topor lubił gry słowne i częstochowskie wierszyki. Pisywał piosenki w dadaistycznym duchu (inspirowane Tzarą i Queneau) i prowadził nieustanną grę z archetypicznymi postaciami baśniowych książąt, wróżek, królewien i wiedźm. Nawiązywał do klasyki: od *Alicji w Krainie Czarów* i *Pinokia* do La Fontaine'a, Lorki oraz dziewiętnastowiecznych powieści i dramatów. Jego twórcza metoda była bliska metodzie Godarda w najlepszych filmach Nowej Fali: cytowanie klasyków, które gwarantuje, że nie skostnieje się we własnym stylu.

Wyśmiewał dydaktyzm w literaturze i podziały na książki dla dzieci i dorosłych. Bronił prawa młodych czytelników do świata wyobraźni, cenił sobie dziecięcą fascynację okrucieństwem i zamiłowanie do absurdu. Zarzucał dorosłym serwowanie dzieciom schizofrenicznych opowiastek, oczyszczonych ze wzmianek o seksie i śmierci. Librettem opery *Joséphine et les fantômes* (Joséphine i duchy) – historii osieroconej dziewczynki stale odwiedzającej cmentarz – wyprzedził Joanne Kathleen Rowling, która książkę o Harrym Potterze zaczęła od śmierci rodziców głównego bohatera, przez co kilkunastu wydawców maszynopis odrzuciło.

Pod osłoną groteski mówił o polityce czy raczej – jak zawsze – o wolności. Sztuka *Leonardo miał rację* jest refleksją nad ustrojem policyjnym. *Joko świętuje rocznicę* – nad ubezwłasnowolnianiem i nadużyciami władzy. *Zima pod stołem* – nad nielegalną imigracją. Opowiadanie *Rasizm* daje receptę na rozmowy z nacjonalistami. *Historia Ekspresowego Kuca, Wódki Ziołowej i pułkownika Bella-Ciao* pokazuje groźne efekty humanitarnych działań międzynarodowych organizacji. Z groteskowego nawiasu rezygnował czasem przy projektowaniu zaangażowanych politycznie plakatów. Wykonany w 1991 roku plakat dla Amnesty International – ukazujący profil człowieka, któremu młotek usuwa dolną szczękę – stał się jednym ze znaków rozpoznawczych organizacji.

Nie znosił handlu sztuką, myślowych „gotowców” i instytucji ograniczających duchową wolność: partii, kościołów, urzędów. Do końca zachował dziecięcego ducha sprzeciwu, za głównego wroga wyobraźni miał powagę, nie ufał ludziom na serio. Nie uznawał podziałów na artystów profesjonalnych i naiwnych. Podejrzewał, że wiek XX zapisze się w historii sztuki głównie odkryciem rysunku

dziecięcego. Od złych i dobrych literackich bohaterów wolał postacie oniryczne. Nie był jednak cynikiem, bo wierzył w uczucia. Otaczał się przyjaciółmi, a Grupa Paniczna nie powstałaby bez silnych więzów jej twórców.

Chętnie opowiadał o metamorfozach. Trelkovsky w *Chimerycznym lokatorze* przeistacza się w poprzednią mieszkankę, ograbiony przez sąsiadów z tożsamości, z płcią włącznie. W *Joko świętuje rocznicę* „wyższe" istoty dosiadają „niższych" i wkrótce nie można ich rozdzielić. W *Najpiękniejszych piersiach świata* monstrualny biust zmienia właściciela . Bohater *Portretu Suzanne od stóp* zakochuje się we własnej stopie, w którą przeobraziła się jego przyjaciółka. W filmie animowanym René Laloux *Ślimaki*, do którego napisał scenariusz i zrobił scenografię, zmutowane ślimaki-giganty niszczą ludzką cywilizację. Wyciąganie na światło dzienne głęboko ukrytych fantazji, wariacje na temat przemiany, wyzwolenia się z cielesnej powłoki, przeistoczenia w coś lub kogoś innego zawsze go fascynowały. Pielęgnował te obsesje i wyśmiewał z wisielczym poczuciem humoru.

Był ogarnięty maniakalną myślą o faunie ludzkich ciał, wegetujących na nas i w nas bakteriach i roztoczach. Przerażała go fizyczność życia, barbarzyństwo natury, które poznał w dzieciństwie, odgrzebując pochowanego kilka dni wcześniej kota. Spotwarzał przyrodę, wykpiwał jej harmonię. Straszne sceny samopożerających się roślin i zwierząt w *Dzikiej Planecie* jeżą włos na głowie. „Nigdy nie zależało mi na przedstawianiu świata, chciałem raczej wyobrazić go sobie inaczej, zakpić z jego wrednej mordy, pokazać wała, zemścić się"[32]. Z uporem twierdził, że woli miasta od wsi, a ludzi od drzew. Sam stał się dla siebie pejzażem, z zapałem szalonego bada-

cza opisując tragikomiczne przemiany człekokształtnych roślin i roślinopodobnych ludzi.

W sztuce widział grę, pomagającą wrażliwym jednostkom żyć w represyjnych społecznościach, oraz cudowne kłamstwo, uczące patrzeć na świat innymi oczyma. Interesował się innym gloryfikatorem wolności – de Sade'em. W dwóchsetlecie Rewolucji Francuskiej opracował złożony z cytatów z de Sade'a i Mirabeau scenariusz oraz zrobił scenografię do filmu *Markiz*, satyrycznej wizji pobytu de Sade'a w Bastylii (jedynym „człowiekiem" wśród postaci o zwierzęcych głowach jest członek głównego bohatera). Na swój sposób był moralistą, nienawidzącym hipokryzji, konformizmu, biernej zgody na banał świata. Rzeczywistość wywoływała w nim alergiczną reakcję: rechot na przekór przyciasnemu ubranku, w jakie wciskają nas „okoliczności". Wzdrygał się, słysząc: „Tak to już jest", „Cóż robić, takie życie...". Śmiechem walczył z głupotą dziennikarskich pytań, przypinanymi mu etykietkami satyryka bądź błazna, głębią rozpoczynających wywiady zdań: „Jest pan artystą prowokacyjnym...". Nie cierpiał mediów, pozbawiających język dwuznaczności, sprowadzających złożoność do „sedna sprawy", czyli banału. Ze strachu przed truizmami uciekał w kpinę. Dokonał wynalazku na miarę Witkacego czy Gombrowicza, czyniąc z ust wentyl bezpieczeństwa, z którego buchał diabelski chichot prosto w pysk pustej powadze, napuszonej prozaiczności. Nie przypadkiem na okładkach hiszpańskiego wydania Gombrowicza znalazły się jego rysunki. Wiernie oddają ducha autora *Ferdydurke*.

Jego krążące wokół śmierci i ceremonii żałobnych rysunki stanowią upiorne przerywniki dokumentalnych kronik z wojennych rzezi w opartym na tekście członka Grupy Panicznej Jacques'a Sternberga

filmie René Laloux *Martwe godziny* – gorzkiej refleksji nad niezmiennym charakterem ludzkości. Przekonanie o fatalizmie ludzkiego losu, skazana z góry na fiasko chęć znalezienia humanistycznego sensu życia kazały mu przełamywać wszelkie tabu, kpić ze śmierci, porównywać ją do kaca po udanej bibce. Przez łzy śmiechu opowiadał o czających się w codzienności potworach: przechodniach, sąsiadach, urzędnikach celnych. Humor – jak piorunochron – uziemiał gromy strachu. Fascynowała go złożoność ludzkiej natury, ponury fakt, że padamy ciągłą ofiarą manipulacji, nosząc w sobie to potencjalnego konsumenta, to ideały z kolorowych magazynów, do których staramy się upodobnić. Że wolna wola to wymysł książkowy, bo żądzą nami inni. Markiz jest we władzy fallusa. Trelkovsky – poprzedniej lokatorki. Narrator opowieści ze wschodnioeuropejskiego miasta – własnej stopy. Joko zyskuje pełnię jestestwa dopiero wówczas, gdy dosiadają go „wyższe istoty". Nawet Don Juan traci część męskości, udzielając w swym ciele schronienia kobiecie. Nikt nie jest pojedynczy. *Kim jest Roland Topor?* oraz napisany trzy dni przed wylewem *Trup w moim łóżku* ciągną ów wątek dalej, opowiadając o sobowtórach.

158. Roland Topor w swoim mieszkaniu na rue Boulainvilliers, fot. Agnieszka Taborska, 1994

159. Roland Topor, *Sprytny jak małpy dyskrecje*

Ze współczesnych malarzy lubił Balthusa, lecz za największego artystę uważał ojca, malarza i rzeźbiarza, Abrama Topora. W mieszkaniu Rolanda wszędzie wisiały jego pseudonaiwne zielone pejzaże bez ludzi czy śladów współczesnego życia, pełne opuszczonych domów, ziejących czernią bram i wiodących za horyzont ścieżek.
Miał nie całkiem konsekwentny stosunek do geografii (choć założył Towarzystwo Geografii Wyimaginowanej, mające opublikować wielotomowy Atlas Świata Wyobraźni). Wyśmiewał przywiązanie do miejsca, trudne do pogodzenia z żądzą całkowitej wolności, a był przecież paryżaninem równie doskonałym jak surrealiści. W tym magicznym miejscu, gdzie zdarzyć się może wszystko, czuł się najlepiej, noc zmieniał w dzień, a nadejście wiosny poznawał po minispódniczkach na ulicach. Prócz wojny, gdy ukrywał się na saubaudzkiej wsi, prawie Paryża nie opuszczał, z jego codzienności wywodząc fantastyczne historie. Nie znosił podróży, samolotów i turystów. Kochał bary, biesiady w zaprzyjaźnionych knajpach, opo-

wieści stałych bywalców, spotkania z nieznajomymi, rozmówki z taksiarzami. Lubił paryską anonimowość i anarchizm, kosmopolityzm i nastrój, jakiego wcześniej szukał Breton w *Nadji*, spacerując po tych samych ulicach, które stać się miały dzielnicą Topora.

Pracował w zagraconym mieszkaniu, przy oknie, czekając, aż spadnie deszcz i zwielokrotni świat przez odbicia w kałużach. Ubóstwiał idiotyczne piosenki i potrafił ich słuchać godzinami, śpiewając do wtóru z płytą.

Łatwo go rozpoznać w literackich bohaterach. Jest narratorem *Pamiętnika starego wała*, z rozbawieniem przemierzającym wszelkie „izmy" dwudziestowiecznej sztuki. I chimerycznym lokatorem, niezdolnym uciec przed własnymi demonami oraz zmową ślepych na oczywiste prawdy bliźnich, biernie obserwującym, jak codzienność niepostrzeżenie przeradza się w koszmar, a groteska w dramat. I Alicją czarnego humoru, Księżniczką Anginą, której imię uświadamia względność słów i literatury, oglądającą rzeczywistość z dziecięcą, naiwną zachłannością, nostalgią, inteligencją i wiarą w okrutne bajki. I strzegącym dziwnego skarbu kanclerzem, który padł w nierównej walce ze szczurami, zrodzonymi z wielu tuzinów butelek czerwonego wina. W ostatniej powieści, *Balu na ugorze*, jest sobą: zmęczonym, niepogodzonym z bezsensem życia artystą, którego świat nade wszystko brzydzi, czasem śmieszy, niekiedy wzrusza. W opowiadaniach *Made in Taiwan. Copyright in Mexico* – złożonych u wydawcy na tydzień przed śmiercią – zrzuca wreszcie ludzką powłokę, o której ulotności przez pół wieku daremnie usiłował zapomnieć, wcielając się w przeszkadzających żywym mieszkańców cmentarzy.

Topor to paradoksy składające się na konsekwentną wizję świata. To *homo ludens*, który ani na chwilę nie przestaje powtarzać: *vanitas vanitatum*, chichoczący satyr zawstydzony cynizmem bliźnich, wróg tłumu i miłośnik głośnej kompanii, pełen nadziei buntownik, uciekinier przed rutyną, przekonany, iż rzeczywistość poznać można tylko za sprawą wyobraźni i fikcji. Że powaga zamula umysł, zabija imaginację. Że bardziej niż racjonalizm zbliżają do prawdy uczucia. Że jedyna prawda leży w sprzecznościach i eklektyzmie. Że główną funkcją śmiechu jest wprowadzenie nieładu. Że porządek to wróg wolności, a idealną wystawę stanowią rozsiane chaotycznie kartki. Że przy pracy należy się bawić.

To mistrz kondensacji i puenty. Śmiechem strąca z koturnu rzeczy straszne, koi lęki, obłaskawia śmierć. Kwintesencją życia i człowieczeństwa, wstydliwie skrywaną przez sterylną moralność jest dlań gówno, ważne także dla Jarry'ego. „Porządek to przeciwieństwo gówna. Gówno zdaje się bliskie życia, a porządek – śmierci. A że śmierci nienawidzę najbardziej, mówię o gównie. «Czystość» mnie niepokoi”[33]. Mówi także o ciele – ludzkim, czyli zwierzęcym, śmiesznym i strasznym w swej fizyczności, krojonym, miażdżonym, wykręcanym, monstrualnym, obdzieranym ze skóry, wylewającym się na zewnątrz flakami i nieznającym własnych granic, skoro jego części swobodnie kursują między bohaterami dramatu. „Ilekroć jestem u rzeźnika, zawsze mnie zdumiewa, że to nie ja wiszę na haku”[34]. W *Chimerycznym lokatorze* przytacza historię faceta, który straciwszy w wypadku rękę, wbrew protestom władz chce pochować ją na cmentarzu. Części ciała w Toporowskim świecie miewają tożsamość bardziej określoną niż bohaterowie.

To połączenie surrealisty (nie w wersji Bretona, który mierził go powagą) z egzystencjalistą (nie w wersji Sartre'a, który mierził go z podobnych przyczyn, choć sztuka obu traktuje o metafizycznych mdłościach). „Wszystko prawdziwe, co się źle kończy”[35] – podsumowywał swoje czasy i dzieje ludzkości. Pytany o największe nieszczęście, mówił: „Wiadomość, że rzeczywistość odpowiadała moim o niej wyobrażeniom”[36].

Jego wyobraźnia wpędza autorytety w panikę. Jak mawiał Jacques Prévert o innym wielkim rysowniku, Maurice Henrym – „wprowadza panikę do ceremoniału”[37]. Pod koniec lat sześćdziesiątych znany słowacki satyryk popadł w niełaskę komunistycznej władzy, umieszczając na noworocznych kartkach rysunek Topora, nawiązujący do małpki uosabiającej trzy cnoty Wschodu: twarz, zakrywającą dłońmi oczy, usta i uszy. Władza nie miała wątpliwości, że to metafora systemu. Kilkadziesiąt lat później na wystawach w Warszawie i Sopocie niepokój wywołał linoryt *Pejzaż polski*, łączący symbol religijny z symbolem erotyki.

Choć był erudytą i niezwykłym artystą, Topor funkcjonował na marginesie życia artystycznego. Zbyt przeszkadzał. Wymykał się wszelkim próbom zaszufladkowania. Próbowano uchwycić go poprzez śmiech. „Śmiał się tak, jak rżą uwięzione w stajni konie”[38], „jak gwiżdże zagubiony w lesie wędrowiec”[39] – pisano.

W przybliżeniu nawet nie wiadomo, ile rysunków zostawił, bo rysował bez przerwy i na wszystkim: na papierze, pończochach, kończynach w gipsie, obrusach w restauracjach, zmieniając plamy wina w zalążki postaci. Był hojny: rysunki rozdawał przyjaciołom i wykupywał, gdy popadali w finansowe tarapaty. Wiecznie wszystkim stawiał i umarł bez grosza. Wycofał się z gry, zmykając przed

sześćdziesiątymi urodzinami i trzecim tysiącleciem. Podobno ostatnią przed wylewem noc spędził z przyjaciółmi, opowiadając o śnie, który miał być początkiem nowej książki. Pierwszego kryminału miłośnika Chandlera i Hammeta.
Topor wierzył w politykę archipelagów, przekonany, że rozsiane po świecie grupki ludzi o podobnej wrażliwości stanowią wystarczające grono odbiorców. Ostatnio świat go odkrywa. Poświęcona neodadaistycznej dramaturgii w duchu Queneau czy Raymonda Roussela sala teatru Rond-Point na Polach Elizejskich nosi od niedawna jego imię. W 1999 roku w Europejskim Domu Fotografii w Paryżu otworzyła się wystawa jego fotograficznych portretów i autoportretów[40]. W 2001 roku pośmiertnie otrzymał tytuł Satrapy Kolegium ‘Patafizyki. W roku 2004 Muzeum Sztuki Współczesnej i Nowoczesnej w Strasburgu pokazało wystawę dwustu rysunków[41]. W tym samym roku polska prasa doniosła o rekordowej cenie uzyskanej przez jego litografię na warszawskiej aukcji. Inną litografię rok później włączyła do najważniejszych przykładów współczesnej sztuki wielka wystawa w Centrum Pompidou „Big Bang. Dekonstrukcja i kreacja w sztuce XX wieku”, mająca ambicję uchwycić istotę sztuki ostatniego stulecia.

Ojciec Rolanda, Abram Topór, zdobywszy w 1930 roku drugą nagrodę w konkursie rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuki Pięknych (sześciomiesięczny pobyt we Francji), przyjechał do Paryża, dokąd sprowadził narzeczoną Zlatę Binsztok. Urzędnik emigracyjny zgubił kreskę nad „o” w jego nazwisku. Na rok przed wojną na ten nie najlepszy ze światów przyszedł Roland. „Topor, bo jestem cięty, Roland od Romain Rollanda” – wyjaśniał genezę czarnego humoru rysunków i opowiadań. Z domu wyniósł ciekawość

wobec „obcych”. Uważał, że od cudzoziemców można się mnóstwo nauczyć, bo widzą świat inaczej. Zawsze był otoczony świeżymi emigrantami, a Arrabal, Cieślewicz czy Arslan zawdzięczali mu wiele na początku drogi w nowym kraju.

W domu rodzice rozmawiali w jidysz. Przechodzili na polski, gdy chcieli uciec przed ciekawością dzieci. Roland nigdy nie był pewien, do którego języka należą zabawne słowa, jakie wymawiał bezbłędnie: „beczka”, „garnek”, „sza”. Ani czy makowiec jest ciastem polskim, czy żydowskim. W *Księżniczce Anginie* ochrzcił dwóch bohaterów dziwnymi imionami Psześcieradło i Smarkacz. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych drukował rysunki i opowiadania w „Przekroju” i „Szpilkach”. A że nakład ich był kilkakrotnie wyższy niż nakład „Bizarre” czy „Hara-Kiri”, stał się większą sławą w Polsce niż we Francji. W 1974 roku pokazał rysunki na wystawie w redakcji „Szpilek” i spotkał się z czytelnikami w wypełnionej po brzegi sali Riwiery. Jedyna wizyta w Polsce socjalistycznej wpędziła go w chandrę mniejszą niż pobyt w Pradze (skąd dla podtrzymania morale wysłał sobie do Paryża pocztówkę). W *Portrecie Suzanne od stóp* odmalował jednak apokaliptyczną wizję ponurego miasta wschodniej Europy, skąd wyjechali kiedyś rodzice narratora.

Wiarę, że śmiech i groteska są jedyną bronią w pozbawionym skrupułów świecie, wyznawali ulubieni polscy autorzy Topora: Gombrowicz, Mrożek, Witkacy, Lec (którego aforyzmy zilustrował), Schulz (do którego monachijskiej wystawy w 1992 roku zaprojektował plakat). Roland był zdania, że wskutek geograficznego położenia „w Polsce istnieje coś, co nazwałbym zakręconym barokiem. Ludzie mają duże doświadczenie we wszechpanującej schizofrenii”[42]. Andrzej Wajda dojrzał w jego twórczości bardzo polskie poczucie egzy-

stencji, dalekie od kartezjańskiego ducha francuskiej literatury i sztuki. To właśnie owo kartezjańskie podłoże miało jednak, wedle Wajdy, powodować, że Topor przedstawiał paradoksy dobitniej, niż zrobiłby to Polak.

160. Roland Topor, litografia wykorzystana w plakacie Amnesty International

161. Roland Topor, *Emigrant*, linoryt

Kostiumy i scenografia do *Ubu Rexa* – Toporowski mikrokosmos napuszonych, bezsilnych władców, prymitywnych, acz niepozbawionych poetyckości chłopów, niepokojących, staroświeckich obrządków – pozwalają wejrzeć w uczucia do kraju, który jego rodzice z ulgą opuszczali, a gdzie on kilkakrotnie wracał. Najdalej na wschód położonego państwa, do którego dotarł pociągiem.

Ostatnie wizyty w 1995 i 1996 roku – połączone z wystawami, premierą sztuki, promocjami książek, pracą nad improwizowanym filmem – były pogodniejsze niż ta w 1974. W Sopocie Roland powiódł Pochód Paniczny. Na warszawskim pchlim targu kupił wspaniały brązowy fallus, może na cześć wspominanej przez Apollinaire'a sta-

tuetki, która zdobiła skromny pokoik Jarry'ego. W Centrum Sztuki Studio odebrał tytuł szlachecki, w Muzeum Karykatury – doktorat *humoris causa*. Zapewnił, że spróbuje być dostatecznie śmieszny, komizm i tytuły są bowiem nierozdzielne. Dziennikarze dręczyli go pytaniami o „korzenie". On dowodził, że nie jest drzewem, a gdybym nim był, wolałby mówić o owocach. „Ogólnie biorąc, takie kwestie, jak korzenie czy biografia... nigdy specjalnie mnie nie interesowały. Choć dziś ludzie usiłują czepiać się skrawka ziemi lub chcą sprawiać wrażenie, że należą do jakiegoś miejsca na mapie. Pod względem integracji ziemia mnie nie pociąga"[43].

Temat emigracji i Europy Środkowej powraca jednak w jego twórczości. W *Hau! Hau!* i *Zimie pod stołem* – ostatniej i najbardziej autobiograficznej sztuce, pobrzmiewającej echem wspomnień z wojennego ukrywania się w Sabaudii – emigranci ze wschodu burzą *status quo* paryżan. Linoryt *Emigrant*, na którym wędrowiec gubi pamiątki z rozerwanej walizki, posłużył za model miedzianego odlewu na grobie autora na cmentarzu Montparnasse, strategicznie położonym między Tristanem Tzarą (którego Topor poznał w 1954 roku) a innym paryskim wędrowcem i *enfant terrible* swej epoki – Baudelaire'em.

Jacques Coutureau, kompozytor i reżyser teatralny, wspominał po śmierci Rolanda: „Cały czas miałem wrażenie, że wyprzedza nas o wiele kilometrów. Miał przemyślane zdanie na najbardziej błahe tematy. Zastanawiałem się często: «Skąd się ktoś taki wziął?!»"[44].

Często rankiem na grobie Rolanda Topora leżą ulubione przezeń kubańskie cygara, przyniesione po zamknięciu bramy przez dawnych towarzyszy nocnych eskapad po mieście wybranym. W uszach przyjaciół, odwiedzających ostatnie mieszkanie chimerycznego loka-

tora, brzmi śmiech z *Made in Taiwan. Copyright in Mexico*, chichot z dowcipów w złym guście *à la* José Guadalupe Posada, będących jeszcze jedną fascynacją, jaką Topor dzielił z surrealistami.

Tortem w pychę: Noël Godin

W najlepszych latach niemego kina Mack Sennett nakręcił setki krótko- i długometrażowych komedii, których bohaterowie-nieudacznicy to wiszą nad przepaścią, to pędzą w automobilowej pogoni, to cudem uchodzą cało z eksplozji, to ciskają w siebie tortami z kremem. Surrealistycznym, anarchicznym, niebezpiecznym światem rodem z cyrku, wodewilu, burleski, pantomimy i komiksu rządzi tempo, ciągłe niespodzianki oraz niegroźne katastrofy. U Sennetta zaczynali Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Harry Langdon i Bing Crosby, a komedia slapstickowa stała się najmodniejszym gatunkiem amerykańskiego kina lat dwudziestych. Z epoki tej zostały tysiące metrów celuloidu oraz rekwizyt: tort.

Belg Noël Godin, alias Georges Pacacz, urodzony w 1945 roku reżyser, pisarz i aktor (znany między innymi z *Życia seksualnego Belgów*), jest miłośnikiem kina, surrealistycznej poetyki i humoru sytuacyjnego. W strachu przed nim żyją sławy po obu stronach Atlantyku.

Już na studiach Godin oblał słoikiem kleju wykładowcę współpracującego z portugalskim dyktatorem, Salazarem. W założonym przez siebie piśmie „Friends of Film" – w najlepszej tradycji surrealistycznej mistyfikacji – ilustrował artykuły zdjęciami własnej rodziny. Donosił na przykład, że Louis Armstrong – niegdyś kanibal – sfinansował film *The Vegetables of Good Will* (Jarzyny dobrej woli), w którym gigantyczną cykorię zagrała Claudia Cardinale. Albo że Richard Brooks, reżyser *Kotki na gorącym blaszanym dachu*, przyznał, iż jego filmy to dno. Informacje o nieistniejącej tajwańskiej niewidomej reżyserce, Vivian Pei, i jej filmie *The Lotus Flower Will Never Again*

Grow on the Edge of Your Island (Kwiat lotosu nigdy już nie zakwitnie na brzegu twej wyspy) spowodowały, iż pewien badacz azjatyckiej kinematografii wyruszył do Tajlandii, by Vivian Pei poznać.

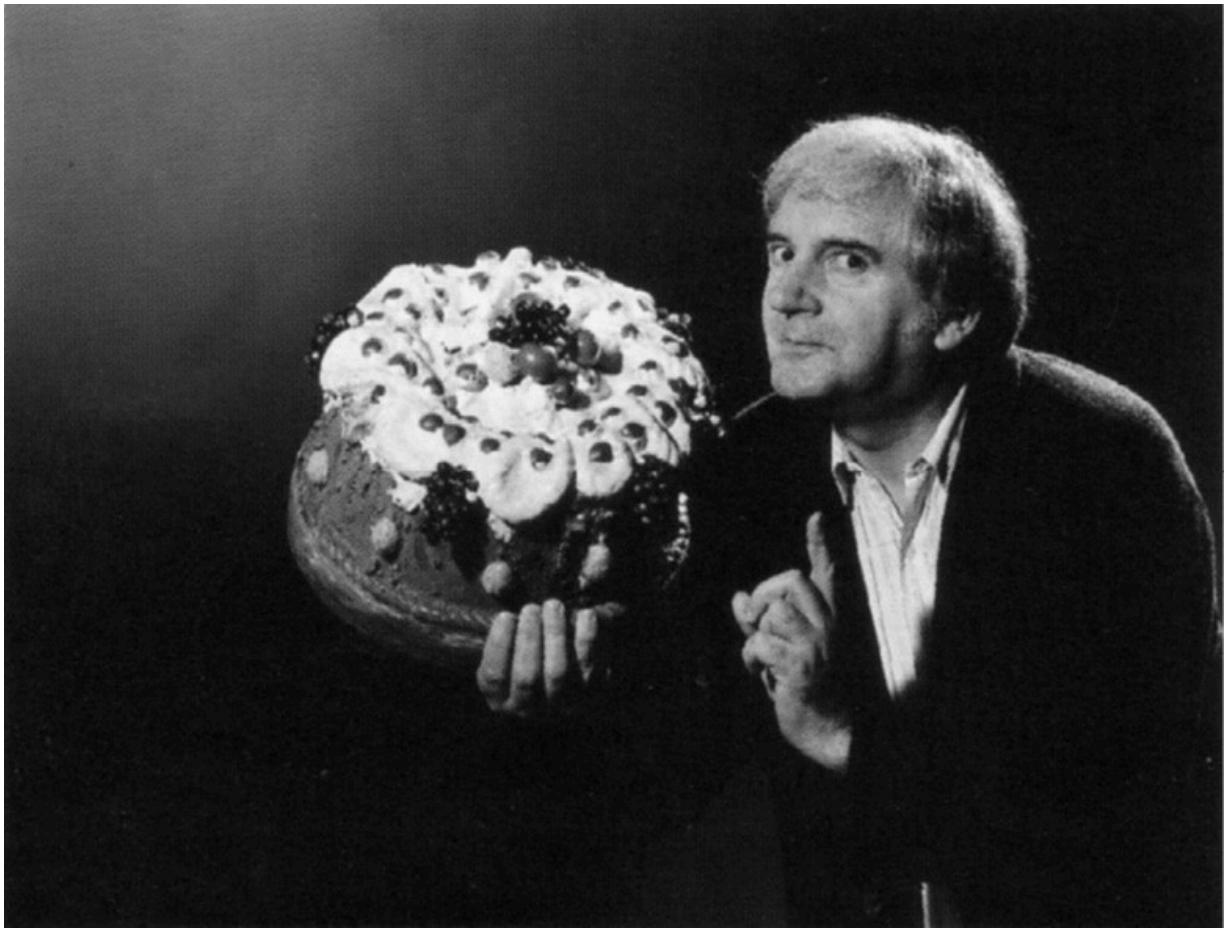
W 1968 roku Noël Godin ugodził tortem z kremem profesora o skrajnie reakcyjnych poglądach. Od tego czasu obrzuca tortami szczególnie zadufane w sobie osobistości ze świata kultury i polityki. Pierwszą jego ofiarą została Marguerite Duras za to, że „inteligencję i mądrość wykorzystuje do karmienia własnej próżności”[1].

Godin nie działa sam. W trudnych zadaniach towarzyszy mu blisko trzydzieści osób, które na miejsce akcji przybywają w długich płaszczach, kryjących torty. Sam Godin też występuje niekiedy w przebraniu. Wykonane wedle tradycyjnej receptury wypieki kupuje w skromnych cukierniach, gardząc ofertami spragnionych reklamy wielkich firm.

Ofiary wybierają członkowie Torcianej Międzynarodówki. Każdy atak jest starannie przygotowany, czasem z pomocą „zdrajców”, którzy dostarczają niezbędnych danych, gdzie i kiedy uderzyć. Dzięki takiej zdradzie w lutym 1998 roku doszło w Brukseli do najgłośniejszego zamachu na szefa Microsoftu i jednego z najbogatszych ludzi świata, Billa Gatesa. Trzydziestu uśmiechniętych Robin Hoodów zgrupowanych w trzyosobowych oddziałach, krzycząc: „Pac! Pac!”, runęło nań, gdy wysiadał z limuzyny. Mimo pięciu ochroniarzy i eskorty czterech motocyklistów cztery torty dosięgły celu. Gates poniósł karę za „wykorzystywanie inteligencji i wyobraźni do podtrzymywania ponurego *status quo* niedoskonałego świata”[2].

Nicolas Sarkozy podczas wizyty w Brukseli ugodzony został czterokrotnie. Z pewnością trwają prace nad nowymi atakami. Znany

dziennikarz Alain Beverini dostał tortem na oczach milionów telewidzów, gdy w otoczeniu trzydziestu ochroniarzy przeprowadzał przed hotelem w Cannes wywiad z aktorką Holly Hunter (odtwórczynią głównej roli w filmie *Fortepian*).



162. Noël Godin, fot. Jacques Charlier, 1997

Najbardziej zacietrzewia Godina francuski filozof i telewizyjny gwiazdor, narcystyczny Bernard-Henry Lévy, który miał nieszczęście wyznać kiedyś, że jest najzdolniejszym pisarzem swego pokolenia. Został za to obrzucony tortami aż siedem razy, między innymi na scenie festiwalu w Cannes. Od tego czasu, ilekroć w telewizyjnym

kabarecie pojawia się kukiełka Lévy'ego, ucisza ją kremowa kaskada.

Torty wywołują agresję. Po zamachu w Cannes Lévy skopał Godina. Dwie członkinie Torcianej Międzynarodówki w ostatniej chwili uratowała policja, gdy ochroniarze usiłowali wsadzić im głowy do sedesu. Tylko Godard potrafił się znaleźć w obliczu ataku. Ugodzony tortem w Cannes w 1985 roku, zlizał krem z cygara i pochwalił hołd złożony niememu kinu.

Aż dziewięćdziesiąt pięć procent zamachów się udaje. Noël Godin ma na koncie kilkadziesiąt ofiar. Marzy o kremowym zbombardowaniu z samolotu wyścigu kolarskiego Tour de France i Mistrzostw Świata w Piłce Nożnej.

Jego sposób walki z pychą podchwycili Patissiers Sans Frontières (Cukiernicy Bez Granic). Do ich licznych ofiar należy między innymi Oscar de la Renta, zdzielony tortem z tofu w Portland przez aktywistę ruchu walczącego z przemysłem futrzarskim. We wrześniu 2001 roku ofiarą tortu truskawkowego padł Karol XVI Gustaw, król Szwecji. Kilka miesięcy wcześniej szarlotka dosięgła wiceprezydenta Białegostoku Bogusława Dębskiego, ministra ochrony środowiska Antoniego Tokarczuka oraz byłego wicepremiera Leszka Balcerowicza. W czerwcu 2004 roku tort jagodowy ugodził w Warszawie Lecha Kaczyńskiego, a rok później – wiceprezydenta stolicy Andrzeja Urbańskiego.

Po dokonanym przez współpracownika Godina zamachu na francuskiego ministra kultury, Philippe'a Douste-Blazy'ego, rząd wniósł sprawę do sądu. Napastnika jednak uniewinniono po złożonych przez adwokata wyjaśnieniach, że ciskanie tortem to belgijska tradycja[3].

W torcianym zamachu pomaga śmiech, głupia mina oraz idiotyczna piosenka. Lepiej pokazać uzbrojonej ochronie, że chodzi tylko o tort. Tortem nie ciskać, lecz rozpłaszczać z bliska na twarzy ofiary.

Wojownicy Torcianej Międzynarodówki nazywają siebie burleskowymi terrorystami, zamieniającymi prozę życia w komedię. „Ponury świat zmusza nas do śmiechu i zgrywy. Zawsze uważałem, że śmiech to najlepszy bunt. Jaka broń jest i najśmieszniejsza, i najstraszliwsza? Od trzydziestu lat wierzę, że jest nią tort z kremem. […] To broń słabych i biednych”[4] – powiada Godin. „Od dawna byłem zwolennikiem obraźliwych listów w dadaistycznym i surrealistycznym stylu, wysyłanych przez intelektualistów, by przekłuwać balony napuszonej sławy. Jeślibym jednak do Billa Gatesa napisał, tylko on by to przeczytał. Porozumiewam się więc za pomocą tortów. To takie wizualne esperanto, nowa, ociekająca kremem forma listów, jakie trzydzieści lat po surrealistach słali sytuacjoniści”[5].

Uformowany przez 1968 rok, filmy braci Marx i kreskówki z Królikiem Bugsem utopista Godin walczy z władzą, moralnymi nakazami i prawem wymierzonym w ludzi. Stosując symboliczną przemoc, rani miłość własną ofiar, które i tak stać na pralnię. Działa w imię racji stanu, zgodnie z surrealistyczno-anarchistycznym honorem.

Jego wołania: „Czemu głos zabierają zawsze ci sami? Czemu zawsze tych samych słychać? Czemu nic się nie zmienia? Skąd ta cisza?”[6] – brzmią jak głos na puszczy. A jednak paryska nagroda z 1996 roku za „bezczelność, odwagę i zdolności dywersyjne” czy zaproszenie dwa lata później przez New York Historical Society do wygłoszenia wykładu o technikach obrzucania tortem świadczą o powszechnym niezadowoleniu z elit.

„Wciąż dostaję mnóstwo propozycji. Różne nieznane mi osoby zapewniają, że gotowe są pomóc w obrzuceniu tortem osobistości, których nazwisk nie wymienię, przygotowania bowiem trwają…”[7] Świadomość tych przygotowań osładza nam życie.

Wstęp

[1] Por. *El surrealismo en Espańa*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, katalog wystawy.

[2] Por. *Surrealism: Two Private Eyes. The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections*, New York, Guggenheim Museum, 1999, katalog wystawy.

[3] *Surrealism. Desire Unbound*, edited by Jennifer Mundy, London – New York, Tate Modern – The Metropolitan Museum of Art, 2001, katalog wystawy.

[4] Por. *La Révolution surréaliste*, sous la direction de Werner Spies, Paris, Centre Pompidou, 2002, katalog wystawy.

[5] Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge–London 1995. Por. też: Dickran Tashjian, *A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-Garde 1920–1950*, New York 1995.

[6] Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London–Boston 1985.

[7] *La femme et le surréalisme*, réalisation de l'exposition et rédaction du catalogue Erika Billeter et Chantal Michetti, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1987, katalog wystawy.

[8] *Surrealist Women. An International Anthology*, edited with Introductions by Penelope Rosemont, Austin 1998.

[9] *Surrealism and Women*, edited by Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli and Gwen Raaberg, Cambridge–London 1991.

[10] Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris 1999.

[11] *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, edited by Whitney Chadwick, Cambridge–London 1998.

[12] *Inverted Oddysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, edited by Shelley Rice, Cambridge–London 1990.

[13] *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, edited by Whitney Chadwick and Isabelle de Courtivron, London 1993.

[14] Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln–London 1994.

[15] Por. *Jacqueline Lamba, In Spite of Everything, Spring*, catalog by Salomon Grimberg, Santiago de Compostela – Oakland – East Hampton – St. Petersburg, Fundación Eugenio Granell – Mills College Art Museum – Pollock – Krasner House and Study Center – Salvador Dalí Museum, 2001–2002, katalog wystawy.

[16] Do najważniejszych publikacji na temat Dory Maar należą: *Dora Maar. Fotógrafa*, Bancaja, Centre Cultural Bancaixa, 1995, katalog wystawy; Mary Ann Caws, *Picasso's Weeping Woman. The Life and Art of Dora Maar*, London – New York – Boston 2000; James Lord, *Picasso and Dora: A memoir*, New York 1997; Alicia Dujovne Ortiz, *Dora Maar: prisonnière du regard*, Paris 2003.

[17] Por. Antony Penrose, *The Lives of Lee Miller*, London 1985; Carolyn Burke, *Lee Miller, A Life*, London – New York 2005.

[18] Frida Kahlo zaistniała w kulturze masowej dzięki dwóm filmom fabularnym: *Frida, naturaleza viva*, reż. Paul Leduc, 1986, oraz *Frida*, reż. Julie Taymor, 2002, z Salmą Hayek w tytułowej roli. Szczególnie po sukcesie tego ostatniego obrazu aluzje do artystki zaczęły się pojawiać w tak niespodziewanych utworach, jak choćby w epizodzie *Simpsonów*.

[19] Por. François Leperlier, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Paris 1992; Claude Cahun, *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris 2002; *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, edited by Louise Downie, New York 2006.

[20] Por. *Dorothea Tanning*, Malmö, Malmö Konsthall, 1993, katalog wystawy; Dorothea Tanning, *Between Lives. An Artist and Her World*, New York – London 2001.

[21] Por. *The Magic of Remedios Varo*, Washington, D. C., National Museum of Women in the Arts, 2000, katalog wystawy; Janet A. Kaplan, *Remedios Varo. Unexpected Journeys*, New York – London 1988; *Remedios Varo. Catálogo Razonado*, México, D. F. 1994.

[22] Por. *Leonora Carrington. The Mexican Years 1943–1985*, San Francisco, The Mexican Museum, 1991, katalog wystawy; Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, México, D. F. 1994; Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, Aldershot–Burlington 2004. W tym samym roku „The New York Times" (14.05.2004) zamieścił na pierwszej stronie sekcji poświęconej kulturze kolorową reprodukcję autoportretu Carrington z 1938 roku (należącego do ofiarowanej The Metropolitan Museum kolekcji Pierre'a Matisse'a), nazywając go słusznie „symbolem feminizmu".

[23] Por. Annie Richard, *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, Aigues-Vives 1997; Annie Richard, *La Bible surréaliste de Gisèle Prassinos*, Wavre 2004.

[24] Philippe Soupault, *Les dernières nuits de Paris*, Paris 1997.

[25] Gisèle Prassinos, *Le visage effleuré de peine*, Paris 2000 i 2004.

[26] Por. Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge – London 2001.

[27] Por. David Bate, *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London – New York 2004.

[28] Por. Robert McNab, *Ghost Ships. A Surrealist Love Triangle*, New Haven – London 2004.

Bezwartościowe skarby Paula Eluarda

[1] Podpis na pocztówce.

[2] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 25.

[3] André Breton, *L'amour fou*, Paris 2000, s. 17 (wszystkie tłumaczenia tekstów obcojęzycznych, jeżeli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa – A. T.).

[4] Por. Celeste Olalquiaga, *The Artificial Kingdom. A Treasury of the Kitsch Experience*, Bloomsbury 1999, s. 253.

[5] Artur Rimbaud, *Alchemia słowa*, [w:] idem, *Sezon w piekle*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1999, s. 33.

[6] André Breton, *Carte postale*, [w:] idem, *Œuvres complètes*, t. II, Paris 1992, s. 1247–1248.

[7] Louis Aragon, op. cit., s. 63–64.

[8] Ibidem, s. 67.

[9] Walter Benjamin, *Sklep filatelistyczny*, [w:] idem, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. Andrzej Kopacki, Warszawa 1992, s. 62.

[10] Ibidem, s. 59.

[11] André Breton, *Les vases communicants*, Paris 1955, s. 121.

[12] Salvador Dalí, *Moje sekretne życie*, przeł. Krzysztof Jarosz, Katowice 2001, s. 287.

[13] Ibidem, s. 231–232.

[14] Ibidem, s. 52.

[15] Ghérasim Luca, *Le vampire passif*, Paris 2001, s. 85.

[16] Ibidem.

[17] Eksperymenty te, wraz z portretami mistrza, dokumentują zdjęcia Philippe'a Halsmana z 1951 roku.

[18] Paul Eluard, *Les plus belles cartes postales, 1906–1907. Album de 125 cartes postales appartenant à Paul Eluard*, „Minotaure" 1933, nr 3/4, s. 88.

[19] Ibidem, s. 86.

[20] Ibidem.

[21] Małgorzata Baranowska, *Pocztówka siostra liryki*, [w:] eadem, *Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć… Szymborska i świat*, Wrocław 1996, s. 66.

[22] Ibidem, s. 72.

[23] Susan Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. Wanda Wertenstein, „Literatura na Świecie" 1979, nr 9, s. 311.

[24] Paul Eluard, op. cit., s. 86.

Amour fou

[1] Treść ulotki wydanej przez Biuro Badań Surrealistycznych.

[2] André Breton, *„Ajours" à Arcane 17*, Paris 1947.

[3] André Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 146–147.

[4] Louis Aragon, *Idées*, „La Révolution surréaliste" 1925, nr 3, s. 30.

[5] André Breton, *Exposition X…,Y*, cyt. za: *Le surréalisme et l'amour*, Paris, Pavillon des Arts, 1997, katalog wystawy, s. 12.

[6] André Breton, *Poisson soluble*, [w:] idem, *Œuvres complètes*, t. I, Paris 1988, s. 359.

[7] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 34.

[8] André Breton, *L'amour fou*, Paris 2000, s. 118.

[9] Ibidem, s. 52.

[10] Louis Aragon, *Le Libertinage*, Paris 1991, s. 265.

[11] Louis Aragon, *Textes surréalistes*, „La Révolution surréaliste" 1925, nr 4, s. 11.

[12] René Char, *Poème*, [w:] idem, *Œuvres complètes*, Paris 1983, s. 24.

[13] Louis Aragon, *Fragments d'une conférence*, „La Révolution surréaliste" 1925, nr 4, s. 25.

[14] André Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, cyt. za: *Le surréalisme et l'amour*, s. 17.

[15] Paul Eluard, *D. A. F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire*, „La Révolution surréaliste" 1926, nr 8, s. 10.

[16] André Breton, *L'amour fou*, s. 166.

[17] Ibidem, s. 176.

[18] André Breton, *L'amour fou*, s. 110.

[19] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, s. 50.

[20] Ibidem, s. 49–50.

[21] Ibidem, s. 95–97.

[22] Georges Bataille, *Historia oka i inne historie*, przeł. Tadeusz Komendant i Wojciech Gilewski, Kraków 1991.

[23] Louis Aragon, *Cipa Ireny*, przeł. Józef Waczków, Warszawa 1994.

[24] *Recherches sur la sexualité. Part d'objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience*, „La Révolution surréaliste" 1928, nr 11, s. 32–40.

[25] Ibidem, s. 40.

[26] *Enquête sur l'amour*, „La Révolution surréaliste" 1929, nr 12, s. 65.

[27] Ibidem, s. 65.

[28] André Breton, *Ankieta na temat miłości*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka…*, s. 120.

[29] André Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka…*, s. 56.

[30] André Breton, *Ankieta na temat miłości*, s. 121.

[31] *Enquête sur l'amour…*, s. 72.

[32] Ibidem, s. 71.

[33] André Breton, *Manifest surrealizmu*, s. 78.

[34] Penelope Rosemont, *Introduction: All My Names Know Your Leap*, [w:] *Surrealist Women. An International Anthology…*, s. XLIO.

[35] Ibidem, s. XLOIII.

[36] Ibidem, s. XLOII.

[37] *Hands off Love*, „La Révolution surréaliste” 1927, nr 9/10, s. 2.

[38] Philippe Soupault, *Charlot*, Paris 1931.

[39] *Hands off Love*, s. 5.

[40] Emily Brontë, *Wichrowe wzgórza*, przeł. Janina Sujkowska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. 82.

[41] Ibidem, s. 84.

[42] André Breton, *L'amour fou*, s. 113.

[43] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, s. 53.

[44] Tekst ulotki Centrali Surrealistycznej, Paryż 1924, cyt. za: *Le surréalisme et l'amour…*, s. 16.

[45] André Breton, *Manifest surrealizmu*, s. 95.

[46] Peggy Guggenheim, *Out of This Century. Confessions of and Art Addict*, New York 1979, s. 239.

[47] Leonora Carrington, *Waiting*, [w:] eadem, *The Seventh Horse and Other Tales*, translated by Kathrine Talbot and Anthony Kerrigan, New York 1988, s. 63.

[48] Leonora Carrington, *The Seventh Horse*, [w:] eadem, *The Seventh Horse and Other Tales…*, New York 1988, s. 71.

[49] Ibidem.

[50] Unica Zürn, *Dark Spring*, translated by Caroline Rupprecht, Cambridge 2000, s. 84.

[51] Ibidem, s. 85.

[52] Ibidem, s. 90.

[53] Ibidem, s. 93.

Straszne życie budzika albo czterdzieści lat śmiechu ze świata

[1] Jacques Vaché, *Lettres de guerre précédées de 4 essais d'André Breton*, Paris 1970, s. 45.

[2] Ibidem, s. 41.

[3] Ibidem, s. 44–45. Ten list z 29 kwietnia 1917 roku Breton opublikował w piśmie „Littérature" 1919, nr 3 (czerwiec).

[4] Ibidem, s. 42.

[5] Ibidem, s. 47.

[6] André Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 78.

[7] Ibidem.

[8] Artur Rimbaud, *Alchemia słowa*, [w:] idem, *Sezon w piekle*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1999, s. 33.

[9] Susan Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. Wanda Wertenstein, „Literatura na Świecie" 1979, nr 9, s. 307.

[10] Charles Baudelaire, *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*, przeł. Joanna Guze, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, Gdańsk 2000, s. 155.

[11] Johan Huizinga, *Homo ludens*, Paris 1951.

[12] André Breton, *Les mots sans rides*, „Littérature" 1922, nouvelle série, nr 7, décembre; cyt. za: *en Jeux surréalistes*, textes réunies et présentés par Georges Sebbag, Paris 2004, s. 36.

[13] Powyższe cytaty pochodzą z antologii *en Jeux surréalistes*…

[14] Powyższe cytaty pochodzą z książki *Surrealist Games*, compiled and presented by Alastair Brotchie, Boston 1993.

[15] Por. Robert Benayoun, *Le rire des surréalistes*, Paris 1988, s. 10.

[16] Louis Aragon, *Traité du style*, Paris 1928, s. 138.

[17] Tristan Tzara, *Grains et Issues* (1935), Paris 1981, s. 86–88.

[18] Marco Ristitich, *L'humour, attitude morale*, „Le Surréalisme au service de la Révolution" 1933, nr 6, s. 38.

[19] Ibidem.

[20] Robert Benayoun, op. cit., s. 140–141.

[21] Robert Benayoun jest autorem dwóch antologii poświęconych humorowi absurdalnemu: *Anthologie du Nonsense* (1959) i *Le Taureau irlandais* (1974).

[22] André Breton, *Préface*, [w:] idem, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1966, s. 12.

[23] Por. pierwszy *Manifest*, *L'amour fou*, *Nadja* oraz *Arkane 17*.

[24] André Breton, *Préface*, s. 13.

[25] Bretona głównie pociągało u Freuda pojęcie jaźni, przejawiającej się w odrzuceniu rzeczywistości, w zgodnym z zasadą przyjemności buncie przeciw ograniczeniom narzucanym przez świat zewnętrzny.

[26] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971.

[27]Robert Desnos, *La liberté ou l'amour!*, Paris 1927.

[28] Lucienne Rochon, *Humour noir et surréalisme*, „Europe" 1968, novembre–décembre, s. 69.

[29] List przytoczony przez E. A. Huberta w przypisie do: André Breton, *Œuvres complètes*, „Bibliothèque de la Pléiade", t. II, Paris 1992, s. 1749.

[30] André Breton, *Préface*, s. 11.

[31] Roland Topor, *Koniec końców*, [w:] *Abecadło Topora*, wybór, przekład i wstęp Agnieszka Taborska, Warszawa 2005, s. 102.

Między snem a jawą: fotografia surrealistyczna

[1] André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1965, s. 52.

[2] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 157.

[3] Man Ray, *Photography Is Not Art*, „View" 1943, nr 1.

[4] Man Ray, *Sur le réalisme photographique*, „Cahiers d'Art" 1935, nr 5/6.

[5] Man Ray, ibidem, cyt. za: idem, *Ce que je suis et autres textes*, présentation de Vincent Lavoie, Paris 1998, s. 43.

[6] Ibidem, s. 45–46.

[7]Zob. „Czy samobójstwo jest rozwiązaniem? Surrealiści wobec własnej śmierci".

[8] „La Révolution surréaliste” 1929, nr 12. Zob. rozdział „Amour fou”.

[9] Zob. rozdział „Straszne życie budzika albo czterdzieści lat śmiechu ze świata”.

[10] Por. Patrick Roegiers, *Magritte and Photography*, New York 2005.

[11] Por. ibidem, s. 117.

[12] Wystawa „L’amour Fou: Photography and Surrealism”, zorganizowana przez Rosalind Krauss i Jane Livingston w Corcoran Gallery of Art w Waszyngtonie w 1985 roku.

[13] André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1965, s. 52.

[14] To, że Breton dojrzał w robionych przez Mana Raya portretach tak samo żywego ducha surrealizmu, co w poetyckich rayogramach, zdaje się świadczyć o plastycznej wrażliwości. Nie uważa tak jednak Rosalind E. Krauss. W głośnej książce *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge–London 1985) twierdzi, że podziw Bretona dla realistycznej fotografii – czyli portretu – dowodzi niekonsekwencji poglądów.

[15] Por. Denis Hollier, *Surrealist Precipitates*, „October 69”, Summer 1994, s. 129.

[16] André Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 59.

[17] *Nadję* ilustrują głównie fotografie Jacques’a-André Boiffarda (które Bretona zawiodły, przyczyniając się do rozłamu między pisarzem a fotografem). *Naczynia połączone* – zdjęcia różnej proweniencji, od fotosu z *Nosferatu* Murnaua, poprzez zdjęcie jednorękiego bandyty z kasyna Eden, po portret Bretona przed „Pałacem Idealnym” listonosza Chevala. *Miłość szaloną* – fotografie Mana Raya i Brassaïa, przedstawiające między innymi nocny Paryż, kryształy, rzeźbę Alberta Giacomettiego *Niewidzialny przedmiot*, słonecznik oraz tańczącą pod wodą Jacqueline Lambę.

[18] André Breton, *Nadja*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1992, nr 1, s. 304.

[19] André Breton, *L’amour fou*, Paris 1937, s. 26.

[20] Ibidem, s. 15.

[21] Benjamin Péret, *La nature dévore le progrès et le dépasse*, „Minotaure" 1937, nr 10, s. 20. Artykuł ten ilustruje też drugie zdjęcie: iglastego drzewa wyrastającego z czubka drzewa liściastego.

[22] Max Morise, *Les yeux enchantés*, „La Révolution surréaliste" 1924, nr 1, s. 26–27.

[23] Ibidem, s. 27.

[24] To właśnie Lee Miller, wybitna fotografka i ówczesna asystentka Mana Raya, w trakcie wywoływania filmu zapaliła światło w ciemni, odkrywając w ten sposób zjawisko solaryzacji. Man Ray proces ten udoskonalił, tak że potrafił go w miarę kontrolować, by uzyskiwać żądane efekty.

[25] André Breton, *Le surréalisme…*, s. 52–53.

[26] Paul Nougé, *Subversion des images. Notes illustrées de dix-neuf photographies de l'auteur*, Bruxelles 1968. Por. rozdział „Dusza od żelazka…"

[27] Ubac nawoływał do wyzwolenia fotografii z pęt „racjonalistycznej arogancji" poprzez wykorzystywanie technik opartych na automatyzmie oraz zdanie się na przypadek.

[28] Georges Bataille, *Le Gros Orteil*, „Documents" 1929, nr 6.

[29] Ibidem, s. 297.

[30] Tristan Tzara, *D'un certain Automatisme du Goût*, „Minotaure" 1933, nr 3/4, s. 81–84.

[31] Rosalind E. Krauss omawia twórczość Dory Maar (zob. *Bachelors*, Cambridge–London 1999, s. 24) w kontekście utożsamienia się artystki z bezforemnym i odpychającym przedmiotem jej uwagi. Podobną interpretację zdjęć Hansa Bellmera z cyklu *Lalka* i *Gry lalki* przeprowadził Hal Foster (zob. Hal Foster, *Armour Fou*, „October 56", Spring 1991, s. 96), widząc w sadystycznych fotografiach wyraz strachu przed agresją oraz reakcję na sytuację polityczną w nazistowskich Niemczech.

[32] André Breton, *Les Pas perdus*, Paris 1924, s. 49–50.

[33] Por. *Science Is Fiction. The Films of Jean Painlevé*, edited by Andy Masaki Bellows, Marina McDougall, Brigitte Berg, Cambridge–London 2000.

[34] Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 29–30.

[35] Ibidem, s. 36–37.

[36] „I rzeczywiście bliski zdaje się dzień, kiedy będzie więcej ilustrowanych pism niż sklepów z dziczyzną i drobiem" (ibidem, s. 40).

[37] Por. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde…*, s. 99.

[38] Przykładem – parafrazująca przedstawiającą samolot okładkę „Nature" okładka pierwszego numeru „La Révolution surréaliste" z grudnia 1924 roku. Składa się na nią ułożony w kształt szortów kolaż trzech zdjęć Mana Raya, rejestrujących działania grupy: seans automatyzmu w prawej nogawce, hipnotyczny trans w lewej, w środku portret zbiorowy w Centrali Surrealistycznej pod (częściowo tylko widocznym) gipsowym odlewem kobiecego torsu. Podpis u dołu parafrazuje hasło rewolucji francuskiej „Musimy ułożyć nową Deklarację Praw Człowieka".

[39] Pierre Naville, *Beaux-Arts*, „La Révolution surréaliste" 1925, nr 3, s. 27.

[40] David Bate, *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London – New York 2004, s. 35.

[41] Bate słusznie dowodzi, że cudowność surrealiści wpierw próbowali osiągnąć poprzez automatyzm (także w rysunku i malarstwie), potem zaś pole doświadczeń rozszerzyli o fotografię, film i surrealistyczne przedmioty. W poszukiwaniach tych fotografia zajmowała miejsce szczególne, jako że właśnie w pierwszej ćwierci XX wieku stawała się coraz bardziej masowym medium.

[42] Walter Benjamin, op. cit., s. 44.

[43] Na przykład w: David Bate, op. cit., s. 34.

[44] Ibidem, s. 26.

[45] Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris 1946, s. 327. Por. rozdział „Dusza od żelazka…”

[46] Przykładem zdjęcia enigmatycznego jest zamieszczony w ostatnim numerze „Littérature” i należący dziś do najczęściej reprodukowanych surrealistycznych prac fotokolaż Mana Raya *Skrzypce Ingresa*, przedstawiający akt Kiki *à la* orientalna piękność z obrazu Ingres'a, na który to akt została nałożona fotografia otworu rezonansowego.

[47] Alain Sayag, *La photographie surréaliste: un art anonyme?*, [w:] *La Révolution surréaliste*, éd. Werner Spies, Paris, Centre Pompidou, 2002, katalog wystawy, s. 377–379.

[48] Salvador Dalí, *La dada fotogràfica*, „Gaseta de les Arts” 1929, nr 6, s. 40–42, cyt. za: *La Révolution surréaliste*, s. 378–379.

[49] „Le Surréalisme au service de la Révolution” 1931, nr 4, s. 40.

[50] „Le Surréalisme au service de la Révolution” 1930, nr 1, s. 17.

[51] „Le Surréalisme au service de la Révolution” 1930, nr 3, s. 37.

[52] „Le Surréalisme au service de la Révolution” 1930, nr 4, s. 43.

[53] Salvador Dalí, *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style*, „Minotaure” 1933, nr 3/4, s. 69–77.

[54] Mary Ann Caws, *Surrealism*, London – New York, s. 130.

[55] Louis Aragon, André Breton, *Le cinquantenaire de l'hystérie (1878–1928)*, „La Révolution surréaliste” 1928, nr 11, s. 20–22.

[56] Ibidem, s. 20–21.

[57] *Rimbaud à Paul Demeny*, [w:] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, sous rédaction d'Antoine Adam, Paris 1972, s. 251.

[58] Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982.

[59] Walter Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] idem, *Twórca…*, s. 267.

[60] Walter Benjamin, *Mała historia…*, s. 38.

[61] Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge–London 1993, s. 101.

[62] Michel Beaujour, *Qu'est-ce que „Nadja"?*, „La Nouvelle revue française" 1967, nr 172.

[63] Jane Livingston, *Photography and the Surrealist Text*, [w:] Rosalind Krauss and Jane Livingston, op. cit., s. 163.

[64] „Cudowność jest inna w każdej epoce; w niejasny sposób wywiązuje się z jakiegoś ogólnego odkrycia, które dociera do nas tylko w szczegółach; będą to romantyczne ruiny albo nowoczesny manekin […]" – pisał Breton w pierwszym *Manifeście* (André Breton, *Manifest surrealizmu…*, s. 68).

[65] André Breton, *Nadja*, s. 276.

[66] Ibidem.

[67] Chodzi na przykład o szyld „*On signe ici*", widniejący nad wejściem do księgarni wydawanego przez partię komunistyczną pisma „L'Humanité", neon reklamujący hotel Sfinks na Bulwarze Magenta czy białe obrusy pokrywające stoliki pod markizą winiarni na placu Dauphine.

[68] „Być może życie wymaga rozszyfrowania jak kryptogram" (André Breton, *Nadja*, s. 291).

[69] Helen Ennis, *An Optic Parable. Surrealism and Photography*, [w:] *Surrealism. Revolution by Night*, Canberra, National Gallery of Australia, 1993, katalog wystawy, s. 156.

[70] David Bate, op. cit. Rozdział o zdjęciach w *Nadji* nosi tytuł *Sadness and sanity* (s. 88–111).

[71] André Breton, *Le surréalisme…*, s. 52.

[72] David Bate, op. cit., s. 94.

[73] Z wyjątkiem portretu uśmiechniętego Péreta.

[74] „Jeśli zechcesz, będę dla ciebie niczym, bądź śladem jedynie" (André Breton, *Nadja*, s. 293).

[75] „Jesteś moim panem. Jestem jak atom, który w kąciku twoich ust wdycha ich tchnienie […]" (André Breton, *Nadja*, s. 293).

[76] Por. Georgette w *Ostatnich nocach paryskich* Philippe'a Soupaulta (przeł. Agnieszka Taborska, Warszawa 1999).

[77] André Breton, *Nadja*, s. 303.

[78] Ibidem, s. 300.

[79] Pierwsze zdanie Nadji: „Kim jestem?" doczekało się na następnych stronach odpowiedzi, choć tytułowa bohaterka enigmą pozostała.

[80] Por. Margaret Cohen, *Profane Illumination, Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, London 1993, s. 77–119.

[81] Studiując w École des Arts Décoratifs, Lamba zarabiała tańcem nago pod wodą w teatrze rewiowym Coliséum na Montmartrze. Tam Breton ujrzał ją po raz pierwszy.

[82] André Breton, *L'amour…*, s. 17.

[83] *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, ed. by Whitney Chadwick, Cambridge–London 1998.

[84] Numer specjalny pisma „Obliques" z 1976 roku, *Surrealism and Women*, ed. by Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli, Gwen Raaberg; Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston 1985.

[85] Wiktor Margueritte, *Chłopczyca*, przeł. Leopold Staff, Łódź 1991.

[86] Joan Rivière, *Womanless as a Masquerade*, „The International Journal of Psychoanalysis" 1929, nr 10.

[87] Claude Cahun, *Aveux non avenus*, Paris 1930, s. 405.

[88] Claude Cahun, *Héroines*, [w:] eadem, *Écrits*, éd. François Leperlier, Paris 2002, s. 125–159.

[89] Związki między nimi omawia między innymi Katy Kline, *In and Out of the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman*, [w:] *Mirror Images…*

[90] Helen Ennis, op. cit., s. 156.

[91] W *Le surréalisme et la peinture* Breton wspomina tylko Mana Raya.

[92] Por. André Breton, *Kryzys przedmiotu* i *Surrealistyczna sytuacja przedmiotu. Sytuacja przedmiotu surrealistycznego*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria…*; *Exposition surréaliste d'objets*; *Du poème-objet*; czy: *Recherches expérimentales sur la connaissance irrationnelle de l'objet*, „Le Surréalisme au service de la Révolution" 1933, nr 6, s. 10–13.

[93] André Breton, *Manifest surrealizmu…*, s. 66.

Czy surrealistyczna muza była brunetką?

[1] *Surrealism: Two Private Eyes. The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections*, New York, Guggenheim Museum, 1999, katalog wystawy, s. 726.

[2] Unica Zürn, *Dark Spring*, translated by Caroline Rupprecht, Cambridge 2000, s. 48.

[3] Hans Bellmer, *Notatki i fragmenty na temat*, cyt. za: Konstanty A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 1998, s. 18.

[4] Ann Caws, *The Surrealist Look. An Erotics of Encounter*, Cambridge–London 1997, s. 14.

[5] Otto Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. Ostap Ortwin, Warszawa 1994, s. 56.

[6] Ibidem, s. 54.

[7] Ibidem, s. 209.

[8] Ibidem, s. 216.

[9] Ibidem, s. 156.

[10] Hugues Le Roux, *Nos Filles – qu'en ferons nous?*, Paris 1898, s. 77–78, cyt. za: Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris 1993, s. 162.

[11] Stefan Grabiński, *Kochanka Szamoty (Kartki ze znalezionego pamiętnika)*, Kraków 1980, s. 404.

[12] Ibidem, s. 401–402.

[13] Ibidem, s. 406.

[14] Ibidem, s. 406.

[15] Philippe Soupault, *Ostatnie noce paryskie*, przeł. Agnieszka Taborska, Warszawa 1999, s. 22–23.

[16] Michel Leiris, *Le „Caput Mortuum" ou la femme de l'alchimiste*, „Documents" 1930, ser. 2, nr 8, s. 25, cyt. za: Ted Gott, *Lips of Coral. Sex and Violence in Surrealism*, [w:] *Surrealism. Revolution by Night*…, s. 136.

[17] Robert Belton, *The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art*, Calgary 1995, s. 172–174.

[18] Ibidem, s. 175–177.

[19] Por. *Bezwartościowe skarby* Paula Eluarda.

[20] Pierre Louÿs, *La femme et le Pantin*, Paris 1990, s. 98.

[21] Ibidem, s. 34.

[22] Ibidem, s. 94.

[23] Ibidem, s. 113–114.

[24] Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris 1971.

[25] Philippe Soupault, op. cit., s. 67.

[26] Ibidem, s. 45.

[27] Debora Vogel, *Kwiaciarnie z azaljami*, [w:] *Akacje kwitną. Montaże*, Warszawa 1936, s. 21–22.

[28] Philippe Soupault, *Le cœur d'or*, Paris 1927, s. 93.

[29] Ibidem, s. 69.

[30] Ibidem, s. 164.

[31] Ibidem, s. 159.

[32] Claude Leroy, *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris 1999.

[33] Katharine Conley, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln 1996.

[34] André Breton, *Nadja*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1992, nr 1, s. 293.

[35] Ibidem, s. 293.

[36] Ibidem, s. 294.

[37] Ibidem, s. 293.

[38] Ibidem, s. 294.

[39] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 18.

[40] Por. rozdziały „Relacje szaleństwa”, „Kobieta-dziecko Gisèle Prassinos”, „Ostatnia surrealistka Leonora Carrington”.

[41] Thea von Harbou, *Metropolis*, przeł. Witold Zechenter, Warszawa 1927, s. 34.

[42] Ibidem, s. 60.

[43] Ibidem, s. 62.

[44] Ibidem, s. 62.

[45] Ibidem, s. 70.

[46] Dorothea Tanning, *Between Lives. An Artist and Her World*, New York – London 2001, s. 189.

[47] Mark Nelson, Sarah Hudson Bayliss, *Exquisite Corpse. Surrealism and the Black Dahlia Murder*, New York – Boston 2006.

[48] Renesans zainteresowania tym morderstwem sprzed ponad pół wieku wywołał film *Czarna Dalia* Briana de Palmy z 2006 roku, oparty na kryminale Jamesa Ellroya z 1987 roku pod tym samym tytułem.

[49] Steve Hodel, *Black Dahlia Avenger: A Genius for Murder*, New York 2003.

Paryż, czyli w pogoni za tajemnicą. Fantazje filmowe. Miłosna topografia surrealistycznego Paryża.

[1] Alastair Brotchie, *Surrealist Games*, Boston 1993, s. 120, 121.

[2] André Breton, *Nadja*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1992, nr 1, s. 265.

[3] Philippe Soupault, *Ostatnie noce paryskie*, przeł. Agnieszka Taborska, Warszawa 1999.

[4] Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou le Spectateur-nocturne*, Londres–Paris 1788–1789.

[5] Por. „*Czy samobójstwo jest rozwiązaniem?* Surrealiści wobec własnej śmierci”.

[6] Emil Zola, *Dzieło*, przeł. Aleksandra Callierowa, Warszawa 1886.

[7] André Breton, *Nadja*, s. 281.

[8] O zniknięciu wieży Eiffla marzył dużo później Julien Green w eseju *Paryż* z 1983 roku. „Paryż pozostanie dekoracją do powieści, której nikt nie napisze” (Julien Green, *Paris*, Paris 1983, s. 12). Pisanie o Paryżu, dowodzi Green, uniemożliwiają wypełniające go tajemnice, a miasto przemawia znajomym językiem tylko do tych, którzy godzinami po nim błądzą. Książka o Paryżu powinna być więc podobna do wędrówki bez celu.

[9] Wiersz miał się ukazać w „La Révolution surréaliste”, lecz z braku funduszy – wraz z innymi materiałami poświęconymi geografii imaginacyjnej – wyszedł w czerwcu 1929 roku w brukselskim piśmie „Variétés”.

[10] Philippe Soupault, *Ostatnie noce paryskie*, s. 104. „Przypadek to tylko nieznajomość przyczyn” – brzmi motto jednego z rozdziałów książki.

[11] André Breton, *Nadja*, s. 290.

[12] Ibidem, s. 291.

[13] Por. rozdziały „Czy surrealistyczna muza była brunetką?” i „Paryski sfinks Philippe Soupault”.

[14] Philippe Soupault, *Ostatnie noce paryskie*, s. 40.

[15] André Breton, *Nadja*, s. 266.

[16] Ibidem, s. 301.

[17] Mimo starań wdowy Elisy Breton i córki Aube Elléouët Breton nie udało się tego niezmienianego przez niemal pół wieku wnętrza przekształcić w muzeum. Zgromadzona tam kolekcja (z wyjątkiem części przekazanej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu) została wyprzedana na aukcji w 2003 roku.

[18] André Breton, Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*, Paris 1967, s. 52.

[19] Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005.

[20] Por. „Kult chwili przelotnej i Wielcy Przezroczyści. Nowe mity surrealizmu".

[21] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 18, 19, 35.

[22] Youki Desnos, *Les confidences de Youki*, Paris 1957, s. 85, 89.

[23] Robert Desnos, *Les rayons et les ombres. Cinéma*, Paris 1992, s. 70.

[24] Jean Goudal, *Surréalisme et cinéma*, [w:] Alain i Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma. Anthologie*, Paris 1976, s. 310.

[25] Jacques Brunius, *Crossing the Bridge*, cyt. za: Paul Hammond, *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writing on the Cinema*, Edinburgh 1991, s. 26.

[26] Jak na przykład *Muszelkę i pastora* Germaine Dulac z 1928 roku, film według scenariusza Atonina Artauda.

[27] Robert Desnos, *Salles de cinéma*, [w:] idem, *Les rayons…*, s. 113.

[28] Robert Desnos, *Les rayons…*, s. 69.

[29] Robert Desnos, *„Fantômas", „Les Vampires", „Les Mystères de New York"*, [w:] ibidem, s. 84.

[30] Philippe Soupault, op. cit., s. 69.

[31] W roku 1928 Aragon z Bretonem napisali dla odtwórczyni roli Irmy Vep sztukę *Skarb jezuitów*, zainspirowaną popełnionym właśnie i nigdy niewyjaśnionym morderstwem skarbnika misji katolickiej. Odbyli kilka prób z Musidorą, ale do prapremiery (z inną aktorką) doszło dopiero w Pradze w 1935 roku.

[32] Por. „Kult chwili przelotnej i Wielcy Przezroczyści. Nowe mity surrealizmu".

[33] Robert Desnos, *Complainte de Fantomas*, [w:] Pierre Berger, *Robert Desnos*, Paris 1966, s. 154.

[34] Urokowi filmów o Fantomasie i Wampirach ulegali zresztą nie tylko surrealiści. Pół wieku po nich oczyma Feuillade'a patrzyli na Paryż Georges Franju i Alain Resnais – miejscy włóczędzy, którzy odkrywali te same magiczne zaułki, jakie filmował przed nimi Feuillade.

[35] Por. René Jeanne, Charles Ford, *Paris vu par le cinéma*, Paris 1969, s. 95.

[36] Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] Adam Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976, s. 66.

[37] Annette Michelson, *Dr. IXE et Mr. Clair*, [w:] Prosper Hillairet, Christian Lebrat, Patrice Rollet, *Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923–1983*, Paris 1985, s. 24.

[38] Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. Krystyna Krzemień, [w:] *Estetyka i film*, pod red. Alicji Helman, Warszawa 1972, s. 159.

[39] Alain i Odette Virmaux, *Un itinéraire méconnu de Philippe Soupault: le cinéma*, [w:] Philippe Soupault, *Ecrits de cinéma 1918–1931*, Paris 1979, s. 13.

[40] Philippe Soupault, *Note 1 sur le cinéma*, [w:] Alain i Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, s. 205.

[41] Ibidem, s. 28, 29.

[42] Philippe Soupault, *Charlot*, Paris 1931.

[43] Philippe Soupault, *Note 1*…, s. 14.

[44] Philippe Soupault, wywiad przeprowadzony przez Marianne Chemetov, rękopis, 1980.

[45] Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris 1963, s. 188.

[46] Philippe Soupault, *Ecrits de cinéma*, s. 30, 37.

[47] Robert Desnos, *Minuit à quatorze heures*, [w:] idem, *Les rayons*, s. 205–212.

[48] J. H. Matthews, *Surrealism and Film*, Michigan 1971, s. 57.

[49] Robert Desnos, *La part des lionnes*, [w:] idem, *Les rayons*, s. 285–292.

[50] Robert Desnos, *Les Mystères du Métropolitain*, [w:] *Les rayons…*, s. 229—236.

[51] Robert Desnos, *La liberté ou l'amour!*, Paris 1962.

[52]Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922–1930*, éd. Marie-Claire Dumas, Paris 1978. David Wills, *Slit Screen*, [w:] Rudolf E. Kuenzli, *Dada and Surrealist Film*, New York 1987, s. 87.

[53] Philippe Soupault, *Ostatnie noce…*, s. 28–30.

[54] Robert Desnos, *Rêve, nuit du 27 au 28 mai 1923*, [w:] Pierre Berger, op. cit., s. 93, 94.

[55] J. H. Matthews, op. cit., s. 53, 57.

[56] Richard Abel, *Exploring the Discursive Field of the Surrealist Film Scenario Text*, [w:] Rudolf E. Kuenzli, op. cit., s. 58.

Dusza od żelazka albo czy przedmiot może mieć duszę?

[1] Dorothea Tanning, *Between Lives. An Artist and Her World*, New York – London 2001, s. 109–110.

[2] J. H. Matthews, *Languages of Surrealism*, Columbia 1986, s. 188.

[3] Ibidem, s. 189.

[4] Leonora Carrington, *Pigeon, Fly!*, [w:] eadem, *The Seventh Horse and Other Tales*, s. 27–28, translated by Kathrine Talbot and Anthony Kerrigan, New York 1988. Opowiadanie najpierw ukazało się po francusku pod tytułem *Pigeon, Vole*. Angielski przekład jest autoryzowany przez autorkę.

[5] J. H. Matthews, op. cit., s. 194.

[6] Por. Celia Rabinovitch, *Surrealism and the Sacred. Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Boulder–Oxford 2002, s. 170.

[7] André Breton, *Les vases communicants*, Paris 1955, s. 117.

[8] Neil Baldwin, *Man Ray. American Artist*, New York 2000, s. 293.

[9] Cyt. za: Celia Rabinovitch, op. cit., s. 161.

[10] André Breton, *Nadja*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1992, nr 1, s. 272.

[11] W liście do Bretona poeta Joë Bousquet zidentyfikował ją jako przedmiot złowieszczy: jedną z masek, jakie miał rozkaz rozdać podczas pierwszej wojny dowodzonym przez siebie żołnierzom w przeddzień bitwy w Argonnach, w której wielu z nich poległo, on sam zaś odniósł postrzał w kręgosłup, paraliżujący go do końca życia.

[12] André Breton, *L’amour fou*, Paris 2000, s. 46–49.

[13] André Breton, *Manifeste du surréalisme*, [w:] idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1973, s. 47.

[14] André Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 139.

[15] André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, [w:] idem, *Œuvres complètes*, t. I, Paris 1988, s. 277.

[16] Salvador Dalí, *Moje sekretne życie*, przeł. Krzysztof Jarosz, Katowice 2001, s. 265.

[17] Ibidem, s. 265.

[18] Ibidem, s. 265.

[19] Ibidem, s. 231.

[20] André Breton, *Kryzys przedmiotu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka*…, s. 166.

[21] Ibidem, s. 167.

[22] André Breton, *Les vases*…, s. 66.

[23] *Recherches expérimentales sur la connaissance irrationnelle de l’objet*, „Le Surréalisme au service de la Révolution” 1933, nr 6, s. 10–13.

[24] Ibidem, s. 10, 12.

[25] *en Jeux surréalistes*, textes réunies et présentés par Georges Sebbag, Paris 2004, s. 111.

[26] André Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka*…, s. 67.

[27] Pierre Mobile, *Miroir du merveilleur*, Paris 1962.

[28] Ghérasim Luca, *Le vampire passif*, Paris 2001, s. 42.

[29] Ibidem, s. 41.

[30] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 104–105.

[31] Robert Desnos, *La liberté ou l'amour!*, Paris 1962, s. 22.

[32] Ghérasim Luca, op. cit., s. 48.

[33] Ibidem, s. 49.

[34] Louis Aragon, *Wieśniak*…, s. 88.

[35] Luis Buñuel, *Tristana, A Film by Luis Buñuel*, New York 1971, s. 52.

Kult chwili przelotnej i Wielcy Przezroczyści. Nowe mity surrealizmu

[1] Robert Desnos, *La liberté ou l'amour!*, Paris 1962, s. 25.

[2] Benjamin Péret, *La parole est à Péret*, New York 1943.

[3] André Breton, *La position politique du surréalisme*, Paris 1935.

[4] Por. Roger Navarri, *Mythes et rituels du surréalisme*, [w:] *Pensée Mythique et Surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Paris 1996.

[5] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 106.

[6] Ibidem, s. 107.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem, s. 106.

[9] Ibidem, s. 60–61.

[10] Ibidem, s. 13.

[11] Ibidem, s. 14.

[12] Ibidem, s. 157.

[13] Ibidem, s. 41.

[14] Ibidem, s. 114.

[15] Ibidem, s. 103–104.

[16] Ibidem, s. 17.

[17] Ibidem, s. 49.

[18] Ibidem, s. 18.

[19] Por. Robin Walz, *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Berkeley – Los Angeles – London 2000.

[20] Robert Desnos, op. cit., Paris 1962, s. 21.

[21] Ibidem, s. 25.

[22] Ibidem, s. 72.

[23] Ibidem, s. 36.

[24] „Być może życie wymaga rozszyfrowania jak kryptogram" (André Breton, *Nadja*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie" 1992, nr 1, s. 291.

[25] André Breton, *Lettre aux voyantes*, „Révolution surréaliste" 1925, nr 5, s. 20.

[26] André Breton, *Prolegomena do Trzeciego manifestu surrealizmu albo nie*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 201.

[27] Ibidem, s. 205.

[28] Louis Aragon, *Wieśniak*…, s. 157.

Relacje szaleństwa

[1] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, traduit par Ruth Henry et Robert Valançay, Paris 1999, s. 37.

[2] Ibidem, s. 42–43.

[3] Louis Aragon, André Breton, *Le cinquantenaire de l'hystérie (1878–1928)*, „La Révolution surréaliste" 1928, nr 11, s. 20–22.

[4] Uznaniu, jakim cieszył się Charcot, nie przeszkadzały wątpliwości środowiska lekarskiego. Teatralność ataków pacjentek podczas przeprowadzanych przezeń w paryskim szpitalu Salpêtrière eksperymentów wywoływała podejrzenia, że chore padały ofiarami sugestii lub że eksperymenty są zwykłym oszustwem. Jeden z asystentów Charcota przyznał nawet publicznie, iż niekiedy pacjentki „instruowano", jak się mają zachowywać. Sceptycyzm wzbudzał też nagły wzrost zachorowań na histerię w szpitalu Salpêtrière za rządów Charcota w latach 1845–1883 (por. Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830–1980*, New York 1985).

[5] Na przykład obraz André Brouilleta, *Wykład doktora Charcota na temat histerii w szpitalu Salpêtrière*, z 1887 roku, przedstawiający jeden z otwartych dla publiczności wtorkowych seansów.

[6] Louis Aragon, André Breton, op. cit., s. 20.

[7] Por. Bournville et Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1877–1878 (zdjęcia Augustine pochodzą z tomu drugiego).

[8] Por. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982.

[9] André Breton, *L'amour fou*, Paris 2000, s. 26.

[10] Louis Aragon, André Breton, op. cit., s. 22.

[11] Ibidem.

[12] André Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 57–58.

[13] André Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm*…, s. 125–126.

[14] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 181.

[15] Georges Bataille, *La Folie de Nietzsche*, [w:] idem, *Œuvres complètes*, Paris 1970.

[16] *Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous*, „La Révolution surréaliste” 1925, nr 3, s. 29.

[17] André Breton, *Nadja*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1992, nr 1, s. 296.

[18] Ibidem, s. 299.

[19] Por. David Bate, *Photography and Surrealism*, London – New York 2004, s. 110.

[20] Medyczne lub psychiatryczne wykształcenie mieli też, między innymi, Louis Aragon, Jacques-André Boiffard, Max Ernst czy Pierre Naville.

[21] André Breton, Paul Eluard, *Immaculée Conception*, Paris 1930.

[22] André Breton, *Drugi manifest surrealizmu…*, s. 146.

[23] André Breton, *Nadja*, s. 258.

[24] Ibidem, s. 296.

[25] David Bate, op. cit., s. 97–101.

[26] W powieści tej główny bohater brutalnie zabija w pojedynku przeciwnika, za co zostaje skazany na śmierć. Jego ręka – która nabrała nadludzkiej siły dzięki magicznemu smarowidłu cyganki – żyje własnym życiem. Odrąbana przez kata, ulatuje w powietrze, po czym wraca do cyganki. Płonąca ręka objawia się Nadji przy Pont Neuf, niedaleko miejsca, gdzie Nervalowski bohater postradał swoją dłoń. Bate powołuje się na książkę Margaret Cohen, *Profane Illumination, Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, London 1993.

[27] Mark Polizzotti, *Revolution of the Mind*, New York 1995, s. 285.

[28] Philippe Soupault, *Ostatnie noce paryskie*, przeł. Agnieszka Taborska, Warszawa 1997.

[29] Claude Leroy, *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris 1999.

[30] Max Ernst, *La femme 100 têtes*, Paris 1929 (zob. w tym tomie „Czy surrealistyczna muza była brunetką?”). W kolażu pod tytułem *Nie całkiem niepokalane poczęcie* Ernst wykorzystał rycinę Alberta Londe’a, przedstawiającą pracownię fotograficzną szpitala Salpêtrière, w której chore odgrywały przed kamerą ataki

choroby (por. David Lomas, *The Haunted Self. Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, New Haven – London 2000, s. 74).

[31] Por. rozdział „Ostatnia surrealistka Leonora Carrington".

[32] Leonora Carrington, *En Bas Précédé d'une lettre à Henri Parisot*, Paris 1973.

[33] Ibidem, s. 7–8.

[34] Na autoportrecie *Gospoda pod białym koniem* z 1937 roku czy na obrazie *Kobieta i ptak*.

[35] Leonora Carrington, *Little Francis*, [w:] eadem, *The House of Fear*, translated by Kathrine Talbot and Marina Warner, New York 1988.

[36] Leonora Carrington, *En Bas*…, s. 46.

[37] Katharine Conley, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln–London 1996, s. 53.

[38] Leonora Carrington, *En Bas*…, s. 9–10.

[39] Por. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Introduction*, [w:] Leonora Carrington, *Le cornet acoustique*, Paris 1983, s. 22.

[40] André Breton, *Leonora Carrington*, [w:] idem, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 2002, s. 425.

[41] Leonora Carrington, *En Bas*…, s. 25.

[42] Renée Riese-Hubert, *Beyond Imitation: Leonora Carrington and Max Ernst*, [w:] idem, *Magnifying Mirrors/Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln–London 1994.

[43] Katharine Conley, op. cit., s. 77.

[44] Leonora Carrington, *En Bas*…, s. 28.

[45] Ibidem, s. 33.

[46] Ibidem, s. 28.

[47] Ibidem, s. 33.

[48] Louis Aragon, André Breton, op. cit., s. 20.

[49] Leonora Carrington, *En Bas*…, s. 36.

[50] Ibidem, s. 42.

[51] Wątek ten rozwinie w *Trąbce do słuchania*. Obie opowieści ilustruje mapami.

[52] Katharine Conley, op. cit., s. 65.

[53] Por. Georgiana M. M. Colvile, *Hystérie de l'histoire et histoires d'hystérie: En Bas (1943) de Leonora Carrington, peintre et écrivain surréaliste*, „Mélusine", no XXIV, *Le cinéma des surréalistes*, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme, Lausanne 2004, s. 288.

[54] Leonora Carrington, *En Bas*…, s. 13–15.

[55] Ibidem, s. 21–22.

[56] Ibidem, s. 19.

[57] Ibidem, s. 16.

[58] Ibidem, s. 17.

[59] Ibidem, s. 25.

[60] Ibidem, s. 47–48.

[61] Ibidem, s. 58.

[62] Ibidem, s. 10.

[63] Catharine Conley, op. cit., s. 72.

[64] Ibidem, s. 63.

[65] Renée Riese-Hubert, op. cit.

[66] Georgiana M. M. Colvile, op. cit., s. 285.

[67] Leonora Carrington, *En Bas*…, s. 43.

[68] Ibidem, s. 8.

[69] Ibidem, s. 19.

[70] Georgiana M. M. Colvile, op. cit, s. 281.

[71] Madeleine Cottenet-Hage, *The Body Subversive: Corporeal Imagery in Carrington, Prassinos and Mansour*, [w:] *Surrealism and Women*, edited by Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli and Gwen Raaberg, Cambridge 1991–1993, s. 77–78.

[72] Monique Plaza, *Ecriture et folie*, Paris 1986, s. 152.

[73] Agnieszka Taborska, *Ostatnia surrealistka Leonora Carrington*, „Czas Kultury" 2003, nr 2/3, s. 112–113.

[74] Ibidem, s. 113.

[75] André Pieyre de Mandiargues, *Savoir-vivre*, [w:] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, s. 13.

[76] Unica Zürn, op. cit., s. 196–197.

[77] „Gdy na ulicach patrzyłam na afisze, widziałam nie tylko walory handlowe konserw pana X, lecz i ukryte odpowiedzi na moje pytania. «Amazon Company» czy «Imperial Chemicals» odczytywałam jako «Chemia i Alchemia» – sekretny telegram wysłany do mnie za pośrednictwem fabrykanta maszyn rolniczych" (Leonora Carrington, *En Bas*…, s. 25). Twórcza fascynacja Carrington szyldami i reklamami przywodzi na myśl podobne sceny w *Wieśniaku paryskim* Aragona, *Nadji* Bretona czy *Wolność albo miłość!* Desnosa.

[78] Katherine Conley, op. cit., s. 100.

[79] Cyt. za: ibidem, s. 100–101.

[80] Unica Zürn, *Dark Spring*, translated by Caroline Rupprecht, Cambridge 2000.

[81] Por. rozdział „*Amour fou*".

[82] Unica Zürn, *Dark Spring*, s. 36–37.

[83] Ibidem, s. 40.

[84] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, s. 149.

[85] Ibidem, s. 151.

[86] Por. Jean-François Rabain, *Quelques roses pour Unica Zürn*, [w:] *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Colloque de Cerisy-la-Salle. Textes réunis par Georgiana M. M. Colvile et Katherine Conley, Paris 1998, s. 240.

[87] Caroline Rupprecht, *Translator's Introduction*, [w:] Unica Zürn, *Dark Spring*, s. 16.

[88] Unica Zürn, *La maison des maladies*, [w:] eadem, *L'Homme-Jasmin*, s. 256.

[89] Tuż przed otwarciem wystawy w paryskiej galerii Le Point Cardinal Zürn podarła rysunki, które po sklejeniu zostały jednak pokazane. Tristan Tzara pogratulował jej wówczas tego niszczycielskiego gestu.

[90] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, s. 149.

[91] Katherine Conley, op. cit., s. 95.

[92] Unica Zürn, *Notes concernant la dernière (?) crise*, [w:] eadem, *L'Homme--Jasmin*, s. 208.

[93] „Świat jest kryptogramem, który wymaga rozszyfrowania" – to luźny cytat z Bretona, zapisany przez Michela Carrouges'a i przytoczony przezeń podczas sympozjum na temat surrealizmu w 1966 roku. Wywodzi się z cytatu z *Nadji*: „Być może życie wymaga rozszyfrowania jak kryptogram". Nawiązuje do podejmowanych przez surrealistów prób interpretowania rzeczywistości, do ich wiary w analogie między światem ożywionym a nieożywionym oraz do przeświadczenia o konieczności nasłuchiwania tajemnych znaków – zapowiedzi przypadku obiektywnego.

[94] Unica Zürn, *Dark Spring*, s. 114–115. Por. „*Czy samobójstwo jest rozwiązaniem?* Surrealiści wobec własnej śmierci".

[95] Cytat z *Listu jasnowidza* Artura Rimbauda z 1871 roku, w którym wyłożył swoje poglądy na rolę poety, wyjaśnił strategię prowokowania widzeń, podkreślając wagę intuicji i stanów hipnotycznych, oscylujących między marzeniem sennym a jawą.

[96] André Breton, *Manifest surrealizmu*, s. 74.

[97] Katherine Conley, op. cit., s. 59.

[98] André Breton, *Manifest surrealizmu*, s. 77.

Czy samobójstwo jest rozwiązaniem? Surrealiści wobec własnej śmierci

[1] René Crevel, *Enquête Le suicide est-il une solution?*, „La Révolution surréaliste" 1925, nr 2, s. 13.

[2] Por. Malcolm Haslam, *The Real World of the Surrealists*, New York 1978, s. 127.

[3] „…moi przyjaciele żyją. Ja zabawiłem się […] myślą, że umarli".

[4] Por. Robin Walz, *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Berkeley – Los Angeles – London 2000, s. 129.

[5] „La Révolution surréaliste" 1924, nr 1, s. 13.

[6] Ibidem, s. 16.

[7] Ibidem, s. 32.

[8] Ibidem, s. 32.

[9] „La Révolution surréaliste" 1926, nr 8, s. 2.

[10] „La Révolution surréaliste" 1924, nr 1, s. 12.

[11] Choć część badaczy utrzymuje, że data śmierci Germaine Berton oraz jej losy po pobycie w szpitalu psychiatrycznym w maju 1924 roku nie są znane. Jedna z wersji mówi, że po wyjściu za mąż 17 listopada 1925 roku porzuciła anarchistyczną działalność.

[12] Por. David Bate, *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialsim and Social Dissent*, London – New York 2004, s. 46–53.

[13] „La Révolution surréaliste" 1925, nr 2, s. 8–15.

[14] Georges Sebbag, *De l'Enquête surréaliste*, [w:] *Enquêtes surréalistes. De „Littérature" à „Minotaure" 1919–1933*, textes réunis et présentés par Georges Sebbag, Paris 2004, s. 171.

[15] „Littérature" 1919, nr 9.

[16] „Littérature" 1922, nr 1.

[17] „La Révolution surréaliste" 1929, nr 12.

[18] „Minotaure" 1933, nr 3/4.

[19] René Crevel, op. cit., s. 13.

[20] Antonin Artaud, ibidem, s. 12.

[21] Victor Margueritte, ibidem.

[22] Salvador Dalí, *Moje sekretne życie*, przeł. Krzysztof Jarosz, Katowice 2001, s. 286. Gdzie indziej Dalí powiedział: „Często obserwuję, jak sławni ludzie rozwijają w sobie samobójcze skłonności. Mnie to nie dotyczy” (Alain Bousquet, *Conversations with Dalí*, translated from the French by Joachim Neugroschel, New York 1969, s. 80).

[23] André Breton, *Nadja*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1992, nr 1, s. 305.

[24] Por. Herbert R. Lottman, *Man Ray's Montparnasse*, New York 2001, s. 190–191.

[25] Man Ray, *Self Portrait*, New York 1998, s. 199–200.

[26] Ernest Gengenbach, *Une Lettre*, „La Révolution surréaliste” 1925, nr 5, s. 1.

[27] Ibidem, s. 1–2.

[28] *Surrealist Games*, compiled and presented by Alastair Brotchie, edited by Mel Gooding, Boston 1993, s. 26.

[29] Ibidem, s. 45.

[30] Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 149.

[31] Ibidem, s. 153.

[32] Cyt. za: Steven Kovács, *From Enchantment to Rage. The Story of Surrealist Cinema*, London–Toronto 1980, s. 83–84.

[33] O dychotomii „miłości szalonej” i „plugawego życia” André Breton pisał w pierwszym *Manifeście surrealizmu* i *Ankiecie na temat miłości* z 1929 roku.

[34] Podpis pod obrazem (por. Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo 1907–1954. Cierpienie i pasja*, przeł. Edyta Tomczyk, Köln 2002, s. 46).

[35] W *Émilie* Nerval nazwał samobójstwo „aktem najwyższego egoizmu” (Gérard de Nerval, *Émilie*, [w:] idem, *Les filles du feu*, Paris 1965, s. 217).

[36] Gabriel-Joseph Lavergne de Guilleragues, *Listy portugalskie*, przeł. Danuta Danek, Warszawa 1980, s. 85.

[37] Jacques Vaché, *Lettres de guerre précédées de 4 essais d'André Breton*, Paris 1970, s. 69.

[38] Philippe Soupault, *Vingt mille et un jours*, entretiens avec Serge Fauchereau, Paris 1980, s. 38.

[39] Por. Robert McNab, *Ghost Ships. A Surrealist Love Triangle*, New Haven – London 2004.

[40] „La Révolution surréaliste" 1929, nr 12, s. 56.

[41] René Crevel, *Mais si la mort n'était qu'un mot*, [w:] idem, *Mon corps et moi*, Paris 1991, s. 206.

[42] René Crevel, *Détours*, Paris 1924, s. 29.

[43] Jacques Rigaut, *Pensées*, [w:] idem, *Ecrits*, édition intégrale établie et présentée par Martin Kay, Paris 1970, s. 89.

[44] Jacques Rigaut, *Je serai sérieux…*, [w:] *Ecrits*, s. 90.

[45] Ibidem, s. 20. W *Powszechnej Agencji Samobójstw* – parodiując język reklam – proponował samobójcze usługi, włącznie z obciążoną dodatkowym podatkiem śmiercią perfumowaną.

[46] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, traduit par Ruth Henry et Robert Valançay, Paris 1970, s. 116.

[47] Ibidem, s. 74.

[48] Ibidem, s. 81–82.

[49] Ibidem, s. 79–80.

[50] Ibidem, s. 106.

[51] Ibidem, s. 97.

[52] Ibidem, s. 100.

[53] Ibidem, s. 127.

[54] Ibidem, s. 201–202.

[55] Unica Zürn, *Dark Spring*, translated by Caroline Rupprecht, Cambridge 2000, s. 107–115.

[56] Por. Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la sociéte*, Paris 2001; Idem, *Van Gogh albo samobójca społeczny* (fragmenty), przeł. Jerzy Lisowski, „Twórczość" 1957, nr 4, s. 113–115.

[57] Roland Topor, *Bal na ugorze*, przeł. Agnieszka Taborska, Warszawa 1999, s. 45.

[58] André Breton, *Jacques Rigaut*, [w:] idem, *Antologie de l'humour noir*, Paris 2002, s. 394.

Koniec, czyli początek. Reklama i moda po surrealizmie

[1] Salvador Dalí, *Myśli i anegdoty*, przeł. Bożena Sęk, Katowice 2003, s. 28.

[2] Ibidem, s. 59.

[3] André Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 73. Cytat z Reverdy'ego z artykułu w piśmie literackim „Nord-Sud" z marca 1918 roku.

[4] Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris 1946, s. 327.

[5] Tristan Tzara, *Dun certain Automatisme du Goût*, „Minotaure" 1933, nr 3/4, s. 81–84. Por. rozdział „Między snem a jawą: fotografia surrealistyczna".

[6] Richard Martin, *Fashion and Surrealism*, New York 1996, s. 50.

[7] André Breton, op. cit., s. 73.

[8] André Breton, *Sytuacja surrealizmu między dwiema wojnami. Przemówienie wygłoszone do studentów francuskich na Uniwersytecie w Yale w grudniu 1942*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka*…, s. 210–211.

[9] André Breton, *Nadja*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie" 1992, nr 1, s. 304.

[10] Dorothea Tanning, *Between Lives. An Artist and Her World*, New York – London 2001, s. 272–273.

[11] Salvador Dalí, op. cit., s. 23–24.

[12] Ciekawie mówią o tym Juan-Luis Buñuel, syn reżysera, i sam reżyser w wywiadzie dołączonym do wydanego w 2004 roku na DVD *Psa andaluzyjskiego*.

[13] Roland Topor, *Bal na ugorze*, przeł. Agnieszka Taborska, Warszawa 1999, s. 79.

[14] Por. David Bate, *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London 2004, s. 178.

[15] Rosalind E. Krauss, *The Phantom of Sex Appeal*, [w:] *Surrealism: Two Private Eyes. The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections*, New York, Guggenheim Museum, 1999, katalog wystawy, s. 723.

[16] Neil Baldwin, *Man Ray. American Artist*, New York 2001, s. 202.

[17] Peter Wollen, *Paris Manhattan. Writings on Art*, London – New York 2004, s. 172.

[18] Ibidem, s. 180.

[19] Por. Wiesław Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 247, 449–450.

Magik w świętym lesie. Za siedmioma woalami, czyli Josef von Sternberg

[1] Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris 1963, s. 118, 119, 121.

[2] „L'Age du cinéma" 1951, nr 4/5.

[3] Ado Kyrou, op. cit., s. 124.

[4] Por. rozdział „Czy surrealistyczna muza była brunetką?".

[5] Philippe Soupault, *„L'Ange bleu", film de Joseph von Sternberg, d'après le roman d'Heinrich Mann*, „Nouvelle Europe", 1 października 1931, nr 674, s. 44–45, cyt. za: Philippe Soupault, *Ecrits de cinéma 1918–1931*, Paris 1979, s. 179–180.

[6] Susan Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. Wanda Wertenstein, „Literatura na Świecie" 1979, nr 9, s. 311.

[1] André Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 102.

[2] Philippe Soupault, *Les frères Durandeau*, Paris 1924.

[3] Philippe Soupault, *Le grand homme*, Paris 1947.

[4] Por. *Soupault suspect. Le procès surréaliste par excellence*, [w:] *Procès surréalistes*. Textes réunis et présentés par Monique Sebbag, Paris 2005, s. 52–53.

[5] *Un cadavre*, „Documents", 15 styczeń 1930.

[6] Philippe Soupault, *Journal d'un fantôme*, Paris 1946.

[7] Por. *Portrait(s) de Philippe Soupault*, éd. Mauricette Berne et Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris 1997, katalog wystawy.

[8] Philippe Soupault, *À la recherche de Paris*, „L'Humanité" 1977, s. 2.

[9] Claude Leroy, *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris 1999.

[10] Por. Patrice Begnana, *Przypadek w „Ostatnich nocach Paryskich"*, przeł. Agnieszka Taborska, „Literatura na Świecie" 1997, nr 8/9, s. 326–333.

[11] Cyt. za: Claude Leroy, *Préface*, [w:] Philippe Soupault, *Les dernières nuits de Paris*, Paris 1997, s. I.

[12] Breton został sparodiowany w wielu powieściach z kluczem: w *Boskim Ugolinie* Ribemonta-Dessaignes'a (1926) pod postacią rajfura i poety nieznoszącego poezji; w *Odile* Queneau (1937) – kabotyńskiego przywódcy koterii literackiej; w *Gilles'u* Drieu la Rochelle (1939) – przemądrzałego lidera grupy Révolte; oraz w dwóch powieściach Aragona: w *Anicecie, czyli panoramie* (1920) pod postacią Baptiste'a Ajamais'a i w *Aurelianie* (1944) – znienawidzonego przez uczniów, napuszonego Ménestrela.

[13] Rękopis wywiadu przeprowadzonego przez Marianne Chemetov, 1980.

[14] Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou le Spectateur-nocturne*, Londres–Paris 1788–1789.

[15] Por. Michel Delon, *Nuits de Paris de Rétif à Soupault*, „Europe", mai 1993, s. 70–75.

[16] Por. Alain Meyer, *Il n'a pas de pas perdus… Les dernières nuits de Paris (1928)*, „Europe", mai 1993, s. 77–83.

[17] Rękopis wywiadu przeprowadzonego przez Marianne Chemetov, 1980.

[18] *Servitudes*, „Dada" 1919, nr 4/5, cyt. za: *Portrait(s) de Philippe Soupault*…, s. 71.

Zmieszczaniały komunista Luis Buñuel

[1] José de la Colina i Tomás Pérez Turrent, *Objects of Desire. Conversations with Luis Buñuel*, New York 1992, s. XI.

[2] Vidal Sanchez, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Madrid 1988, s. 19; cyt. za: Ruth Brandon, *Surreal Lives. The Surrealists 1917–1945*, New York 1999, s. 319.

[3] Luis Buñuel, *Ostatnie tchnienie*…, przeł. Maria Braunstein, Warszawa 1989, s. 219, 220.

[4] Carlos Fuentes, *The Discreet Charm of Luis Buñuel*, [w:] *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*, edited by Joan Mellen, New York 1978, s. 62.

[5] José de la Colina, op. cit., s. 209.

[6] Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Barcelona 1985, s. 149; cyt. za Ruth Brandon, op. cit., s. 365.

[7] José de la Colina, op. cit., s. 200.

[8] Wywiad w „Nuevo Cine"; cyt. za: Francisco Aranda, *Luis Buñuel. A Critcal Biography*, New York 1985, s. 161.

[9] José de la Colina, op. cit., s. 95.

[10] Ibidem, s. 151.

[11] Ibidem, s. 156–157.

[12] Ibidem, s. 130.

[13] Ibidem, s. 227.

[14] Luis Buñuel, op. cit., s. 220.

[15] Ibidem, s. 222.

Kobieta-dziecko Gisèle Prassinos

[1] André Breton, *Antologie de l'humour noir*, Paris 1966, s. 432.

[2] Ibidem, s. 431.

[3] André Breton, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris 1992, s. 835.

[4] Hans Bellmer, *Mała anatomia obrazu*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Lublin 1994, s. 15.

[5] Leonora Carrington, *Pigeon, Fly!*, [w:] eadem, *The Seventh Horse and Other Tales*, s. 28, translated by Kathrine Talbot and Anthony Kerrigan, New York 1988.

[6] Ibidem, s. 28.

[7] *Correspondance d'Henri Parisot avec Mario et Gisèle Prassinos 1933–1938*, édition présentée, établie et annotée par Catherine Prassinos et Thierry Rye, Paris 2003, s. 16.

[8] Ibidem, s. 128.

[9] Ibidem, s. 56.

[10] Ibidem, s. 156.

[11] Annie Richard, *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, Paris 1997, s. 26–29.

[12] Gisèle Prassinos, *Trouver sans chercher (1934–1944)*, Paris 1976, s. 13.

[13] André Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, przeł. Adam Ważyk, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 125–126.

[14] *Interview with Gisèle Prassinos, January 1987*, [w:] *Focus on „Minotaure"*, Geneva 1987, s. 249.

[15] Ibidem.

[16] Cyt. za: Annie Richard, *Salomé ou les avatars de la femme infant*, [w:] *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, textes réunis par Georgiana M. M. Colvile et Katharine Conley, Paris 1998, s. 197.

[17] Gisèle Prassinos, *Twarz muśnięta smutkiem*, przeł. Agnieszka Taborska, Warszawa 2005.

[18] *Interview with Gisèle Prassinos, January 1987*…, s. 249.

[19] Gisèle Prassinos, *Le Rêve*, [w:] *Trouver sans*…, s. 274.

[20] Gisèle Prassinos, *Twarz muśnięta*…, s. 19.

[21] Ibidem, s. 23.

[22] Ibidem, s. 77.

[23] Ibidem, s. 36.

[24] Ibidem, s. 25.

[25] Cytat z Katherine Mansfield.

[26] Gisèle Prassinos, *Twarz muśnięta*…, s. 21.

[27] Ibidem, s. 95.

Ostatnia surrealistka Leonora Carrington

[1] Leonora Carrington, *Debiutantka*, przeł. Agnieszka Taborska, „Czas Kultury" 2003, nr 2/3, s. 98.

[2] André Breton, *Leonora Carrington*, [w:] idem, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 2002, s. 425.

[3] Leonora Carrington, *The Oval Lady. Six Surreal Stories by Leonora Carrington*, translations by Rochelle Holt, Santa Barbara 1975, s. 15.

[4] Ptasie rysy, przekonanie, że odwiedza go tajemniczy ptak, oraz słabość do kościelnej terminologii sprawiły, że Ernst przybrał przydomek Ptak Przełożony.

[5] Przez pierwsze dni pobytu w klinice naśladuje zachowania różnych zwierząt (Leonora Carrington, *En Bas Précédé d'une lettre à Henri Parisot*, Paris 1973, s. 28).

[6] Por. rozdział „*Amour fou*".

[7] Peggy Guggenheim, *Out of This Century. Confessions of an Art Addict*, New York 1979, s. 216.

[8] Por. rozdział „Relacje szaleństwa".

[9] Por. rozdział „*Amour fou*”.

[10] Rozmowa z Germaine Rouvre, 3 sierpnia 1977, France Culture (17 październik 1977), cyt. za: Helen Byatt, *Introduction*, [w:] Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*, Boston 1996, s. VII.

[11] Por. „Wstęp” do niniejszej książki.

[12] Leonora Carrington, *The Cabbage is a Rose*, „Arsenal: Surrealist Subversion” 1989, nr 4, s. 21.

[13] Eadem, *Trąbka do słuchania*, przeł. Maryna Ochab, Warszawa 1998, s. 8.

[14] Rozmowa z Germaine Rouvre…, s. V.

[15] Ibidem, s. XVIII.

[16] Leonora Carrington, *Trąbka*…, s. 41.

[17] Ibidem, s. 41.

[18] Ibidem, s. 42.

[19] Cyt za: Helen Byatt, *Introduction*…, s. XII.

[20] Leonora Carrington, *Trąbka*…, s. 38–39.

[21] Cyt. za: Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*…, okładka.

[22] Leonora Carrington, *Trąbka*…, s. 122.

Pozorne paradoksy Rolanda Topora

[1] *Topor l’atypique*, z Rolandem Toporem rozmawia Brigitte Paulino-Neto, „Libération”, 15 i 16 marzec 1986, cyt. za: Frantz Vaillant, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Paris 2007, s. 84.

[2] Roland Topor, audycja telewizyjna *À la bonne heure*, 20 luty 1976, cyt. za: Frantz Vaillant, op. cit., s. 122.

[3] Roland Topor, wywiad Didier Kahna, „Vagabondages” 1983, nr 52, cyt. za: Frantz Vaillant, op. cit., s. 289–290.

[4] Roland Topor, *L’appétit de l’œil*, tekst niepublikowany z 2 września 1985, cyt. za: Frantz Vaillant, op. cit., s. 303–304.

[5] Ibidem, s. 304.

[6] Roland Topor, *T'as pas une idée?*, program telewizyjny, cyt. za: Frantz Vaillant, op. cit., s. 330.

[7] Roland Topor, *L'appétit de l'œil*, s. 304.

[8] Roland Topor, *Confessions d'un noctambule*, „Le Nouvel Observateur", cyt. za: Frantz Vaillant, op. cit., s. 94.

[9] Por. André Breton, *Nadja*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie" 1992, nr 1, s. 264.

[10] *Federico Fellini sur Roland Topor*, [w:] *Topor*, réalisation Gina Kehayoff et Christoph Stölzl, Paris 1985, s. 80.

[11] Cyt. za: Frantz Vaillant, op. cit., s. 87.

[12] Cyt. za: Bernard Bretonnière, *Un théâtre de la surréalité*, [w:] *Topor, l'homme élégant*, „Les Cahiers de l'humoir" 2004, s. 253.

[13] Cyt. za: Mathieu Lindon, *Chalut Topor! Mort d'un touche-à-tout joyeusement angoissé*, „Libération", 17 kwiecień 1997, s. 30.

[14] Rysowanie i pisanie porównywał do kobiecego i męskiego sposobu przeżywania seksu: rysowanie to rozkosz podczas całego procesu tworzenia; pisanie – to rozkosz następująca wraz z ukończeniem dzieła.

[15] *Rien de neuf*, une interview de Hannes Jähn avec Roland Topor, [w:] *Topor, l'homme élégant*, s. 9.

[16] Fernando Arrabal, *Champagne pour tous!*, Paris 2002, s. 212.

[17] Ibidem, s. 200.

[18] Roland Topor, „Actuel" 1973, nr 36, cyt. za: Frantz Vaillant, op. cit., s. 113–114.

[19] *Cieszyć się wolnością*, z Rolandem Toporem rozmawia Agnieszka Taborska, „Ex Libris" 1995, nr 76, s. 14–15.

[20] Por. *Catalogue Calmels Cohen: Collection Breton; Tableaux modernes*, pozycja 4226.

[21] Por. choćby: *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, Fribourg 1982; czy René Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. Krystyna Janicka, Warszawa 1993.

[22] Roland Topor, *Bal na ugorze*, przeł. Agnieszka Taborska, Warszawa 1999, s. 45.

[23] Fernando Arrabal, *Le Panique*, Paris 1973, s. 53.

[24] „Actuel" 1973, octobre–novembre, nr 36, cyt. za: Frantz Vaillant, op. cit., s. 203.

[25] Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance*, London 1995.

[26] Roland Topor, *Introduction*, [w:] ibidem, s. 21.

[27] Roland Topor, Nicolas Topor, *Le gratin des Objets du XX*e *siècle*, Paris 1998.

[28] *Cieszyć się wolnością*, op. cit., s. 14.

[29] Roland Topor, *Le bateau ivre*, Yverdon 1975, b.n.

[30] Cyt. za: Christophe Hubert, *De quelques livres peu communs de Roland Topor*, [w:] *Topor, l'homme élégant*, s. 272.

[31] Ibidem, s. 275.

[32] Cyt. za: Jacques Vallet, *La planète humaine*, [w:] *Topor, l'homme élégant*, s. 392.

[33] Roland Topor, entretien avec M. Ch. Hugonot, „Les Nouvelles littéraites", luty 1986, s. 68–69, cyt. za: Philippe Krebs, *Les visages de la monstruosité chez Topor*, [w:] *Topor, l'homme élégant*, s. 320.

[34] Cyt. za: Philippe Krebs, op. cit., s. 319.

[35] Roland Topor, *Myśli zawiązane na supełek*, [w:] *Abecadło Topora*, wybór, przekład i wstęp Agnieszka Taborska, Warszawa 2005, s. 92.

[36] Cyt. za: Bernard Weyergraf, *Panique au Breughelland*, [w:] *Topor, l'homme élégant*, s. 55.

[37] Cyt. za: Henry Maurice, [w:] *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, s. 206.

[38] *Federico Fellini sur Roland Topor*, [w:] *Topor, l'homme élégant*, s. 80.

[39] Wolfram Siebeck, *Le Grand Macabre*, [w:] *Topor, l'homme élégant*, s. 183.

[40] Por. Patrick Roegiers, *Topor rit encore*, Paris, Maison Européene de la Photographie, 1999, katalog wystawy.

[41] Por. *Topor. Dessins paniques*, Strasbourg–Paris, Les Musées de Strasbourg, 2004, katalog wystawy.

[42] Cyt. za: Iwona Ławecka-Marczewska, *Topor nie żyje. Słynny prześmiewca zmarł w Paryżu*, „Życie Warszawy", 17 kwiecień 1997, s. 5.

[43] Roland Topor, *Courts termes*, Paris 1994; cyt. za: *Abecadło Topora*, s. 200.

[44] Jacques Coutureau, *Przyjaciele o Toporze*, [w:] *Abecadło Topora*, s. 200.

Tortem w pychę: Noël Godin

[1] Sarah Lyall, *The Philosopher with a Pie, and a Glint in the Eye*, „New York Times International" 20 kwietnia 1998.

[2] Ibidem.

[3] Por. Noël Godin, *Crème et châtiment: mémoire d'un entarteur*, Paris 1995.

[4] John-Thor Dahlburg, *He Plasters Paris' Elite with Cream Pies*, „The L. A. Times", December 8, 1997.

[5] Cyt. za: Sarah Lyall, op. cit.

[6] *Gloup gloup webside*.

[7] Didier Pavy, *Noël Godin. Tête à tartes*, „Le Nouvel Observateur", 6–12 sierpień 1998, s. 73.

===Lx4nFSQVI1BhU2ZRYwk/Czxaa15nBTwFPAhtCGsNOw09W2xba1M=

Ilustracja na okładce: Wzorowany na pocztówce z początku wieku przedmiot Mimi Parent *Męski-żeński*, Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu 1959–1960

Projekt graficzny i typograficzny: Stanisław Salij

Wybór ilustracji: Agnieszka Taborska

Redakcja i korekta: Maria Szoska

Indeks osób: Lidia Czartoryska

Skład: Maciej Urbański, Joanna Kwiatkowska

© Copyright by Agnieszka Taborska

© Copyright for this edition by wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007

wydawnictwo słowo/obraz terytoria

sp. z o.o. w upadłości układowej

80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1

tel.: (058) 341 44 13, 345 47 07

fax: (058) 520 80 63

e-mail: slowo-obraz@terytoria.com.pl

www.terytoria.com.pl

ISBN 978-83-7453-153-5